This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 969,490

LOKI

DAS NIBELUNGENLIED

DAS DIONSOSTHEATER IN ATHEN

VON

DR. HUGO WISLICENUS

GENERAL LIBRARY
—OF—
UNIVERSITY OF MICHIGAN.

PRESENTED BY
Prof. L. L. Walter
Jan. 1894

N 58
W 8

1894
43933

LOKI

DAS NIBELUNGENLIED

DAS DIONYSOSTHEATER IN ATHEN.

DREI HINTERLASSENE ABHANDLUNGEN

VON

Dr. HUGO WISLICENUS,

verunglückt am Tödi in der Schweiz am 8. August 1866.

BEVORWORTET

VON

PROFESSOR Dr. CARL BARTSCH
IN ROSTOCK

UND DEM HERAUSGEBER

GUSTAV ADOLF WISLICENUS
IN ZÜRICH.

ZÜRICH
SCHABELITZ'SCHE BUCHHANDLUNG (CÄSAR SCHMIDT).
1867.

16919

Vorwort.

Ein trauriges Schicksal hat den Verfasser der hier vereinigt erscheinenden Abhandlungen am Beginne seiner wissenschaftlichen Laufbahn dahingerafft. Auf einer Alpenreise im August d. J. fand er, im dreissigsten Lebensjahre stehend, sein frühes Ende, als sich ihm eben eine ihn befriedigende Thätigkeit eröffnete und er nach kleineren Anfängen zu grösseren Arbeiten sich angeschickt hatte.

Vor den nachfolgenden Abhandlungen war bereits eine andre, über „Sonne und Tag in der germanischen Mythologie“ (1862) erschienen, die, von der Kritik wohlwollend aufgenommen, des jugendlichen Verfassers Befähigung für mythologische Untersuchungen bethätigt. Da sie fast gar nicht in den Buchhandel gekommen, so schien eine Wiederausgabe hierneben gerechtfertigt. Dem gleichen Gebiete gehört auch die erste der hier folgenden Abhandlungen, über Loki, an, ein Vortrag, mit welchem sich Wislicenus an der Züricher Hochschule für das germanische Fach habilitirte. Die zweite und umfänglichste (?), die erweiterte Bearbeitung eines in Zürich vor gemischtem Publikum gehaltenen „akademischen Vortrages“, halte ich für seine bedeutendste. Sie fasst die Nibelungenfrage von einer noch wenig behandelten Seite, indem sie den Nachweis für die Einheit des Gedichtes aus seiner künstlerischen Anlage zu führen sucht. Auch wer nicht mit allem darin Vorgetragenen übereinstimmt, wird doch die lebhafte Empfänglichkeit für das Schöne, die von feinem

*

ästhetischem Verständniss zeugenden Bemerkungen über das Wesen der Poesie und insonderheit der epischen Poesie, anerkennen müssen, und es darf daher dieser neue Beitrag zu der reichen Literatur unsers Nibelungenliedes auf die Theilnahme der Mitforschenden rechnen. Wislicenus war mit einem grössern Werke über das Nibelungenlied beschäftigt, auf welches er in einer Anmerkung zu seiner Abhandlung auch verweist und zu welchem umfängliche Vorarbeiten vorhanden. Vielleicht ist es mir vergönnt, an einem andern Orte über dieselben zu berichten.

Auf der vorjährigen Philologenversammlung in Heidelberg lernte ich Wislicenus kennen, und an einem Abend, wo der Zufall uns zu Tischnachbarn machte, bildeten die Forschungen über das Nibelungenlied den Hauptgegenstand unserer Unterhaltung. Ich freute mich des frischen, für die Wissenschaft rein begeisterten Jünglings, und jenes Gespräch wird mir eine liebe Erinnerung bleiben. Gern habe ich daher dem Wunsche des Herrn Verlegers entsprochen und den literarischen Nachlass eines Jüngers der deutschen Philologie eingeleitet, der zu schönen Hoffnungen berechtigte, und den ein furchtbares Verhängniss zu frühe den Seinigen und der Wissenschaft raubte.

Rostock, 18. Oktober 1866.

Karl Bartsch.

Vorwort des Herausgebers.

Es sei dem Vater gestattet, auch seinerseits den hinterlassenen Arbeiten des Sohnes, dessen unglückliches Ende im Spätsommer vorigen Jahres seiner Zeit die öffentlichen Blätter gemeldet haben, einige Worte vorauszuschicken.

Unser lieber Sohn **Hugo**, das zweite in der Reihe unserer acht Kinder, im dreissigsten Lebensjahre stehend, verliess, um sich von langer anstrengender Arbeit, mit der er auch seine Schulferien ausgefüllt hatte (er hatte neben seiner Wirksamkeit als Privatdocent an Universität und Polytechnikum eine sehr umfangreiche stellvertretende Lehrthätigkeit an hiesiger Kantonsschule und am Lehrerseminar im nahen Küsnacht übernommen), durch einen Ausflug von wenigen Tagen zu erholen und für die bald wiederbeginnende Lehrthätigkeit zu stärken, am 7. August v. J. in voller Kraft und frohen Herzens das elterliche Haus. Da er trotz des Wiederbeginns seines Unterrichts selbst nach Verlauf einer vollen Woche nicht zurückkam, und unser schon mehrtägiges Warten sich allmählig zur höchsten Besorgniss gesteigert hatte, machten Vater, Brüder und Verwandte in verschiedenen Abtheilungen nach einander sich auf, seine Spuren zu verfolgen. Diese fanden sich bald im obern Linththale, oberhalb Glarus, und verloren sich wieder am Fusse des Tödiberges. Im Wirthshause „zum Tödi", Gemeinde Linththal, oberhalb des Stachelbergerbades und unterhalb der Pantenbrücke, dem äussersten wirklichen Hause des genannten Thales, fand sich seine

eigenhändige Einzeichnung im Fremdenbuche, und der Wirth, Herr Peter Zweifel, gab die Auskunft, dass der ihm noch wohl erinnerliche Reisende, nachdem er die Nacht vom 7. auf den 8. August bei ihm zugebracht, am Morgen dieses Tages ohne Führer nach der obern Sandalp aufgebrochen sei, um vielleicht über den Sandfirn und durch das Ruseinthal nach Disentis hinüber zu gehen. Auf der obern Sandalp aber berichtete dann der Senn, dass der Reisende an demselben Tage Nachmittags, von jenem Firn zurückkehrend, nachdem er bei ihm Milch genossen und nach der Hütte des Alpenclubs auf dem Grünhorn gefragt, die Steile der sogenannten Röthi hinaufgestiegen, und dann, nachdem etwa eine Stunde später ein furchtbares Unwetter mit Blitz und Donner, Regen und Schnee, Sturm und dichtem Nebel ausgebrochen, von ihm und seinen Leuten nicht weiter gesehen worden sei. Wiederholte, durch mehrere Tage fortgesetzte Nachsuchungen, in Begleitung von zuletzt vier kundigen Führern, durch die ganze Felsen- und Eiswüste zwischen der obern Sandalp und dem Grünhorn bis in die einsame Clubhütte, blieben vergeblich, weil frischgefallener Schnee die Gletscherspalten und einen grossen Theil der Umgegend verdeckte; nur, ohne Zweifel von ihm herrührende Fussspuren fanden sich an zwei Stellen im weichen Erdboden, verschwanden aber auf dem Gestein sofort wieder. Da Nachforschungen im Reuss- und Vorderrheinthale, sowie Bekanntmachungen in den öffentlichen Blättern ebenfalls ohne allen Erfolg blieben, musste der Untergang unsers lieben Sohnes in der bezeichneten Gegend am Tödi unzweifelhaft erscheinen, seine Auffindung aber erst von wärmerer Witterung, welche den Schnee wieder mehr wegnähme, erhofft werden, zu welchem Zwecke Aufträge hinterlassen und ein Preis in den Blättern der Gegend ausgesetzt wurde. Endlich am 25. August fanden die Führer Thut, Vater und Sohn und Jost Zweifel, den Körper unsers geliebten **Hugo**, noch halb von Schnee bedeckt, auf der Riese (einem steilen Abhang von allmälig herabstürzendem Felsgetrümmer), welche sich vor dem Grünhorn von der Felswand des Tödi nach dem grossen Bifertengletscher hinabzieht, 8000 Fuss über Meer, starr gefroren und darum, obwohl er siebzehn Tage dort gelegen, noch wohl erhalten, aber durch

den Fall im Gesicht entstellt und an Kopf, Händen und Beinen mannichfach verletzt.

Aus allen Umständen, den angeführten Aussagen und dem Befunde bei der Auffindung und bei einem spätern, von Vater und Brüdern ausgeführten Besuche der Unglücksstätte, ist Folgendes zu entnehmen: Unser lieber **Hugo** stieg auf die Röthi, noch unentschlossen, ob er bis zu der genannten Clubhütte, behufs Besteigung des Tödi in der Einöde erbaut, gehen und vielleicht dort übernachten, oder ob er für die Nacht in die Sennhütte zurückkehren sollte. Das Wetter oder die Lust an der furchtbaren einsamen Wildniss trieb ihn vorwärts. Er musste die Hütte noch gesehen haben, denn er fand sich auf dem richtigen Wege zu ihr und nur etwa zwei Steinwürfe von ihr entfernt. Er scheint über den vorliegenden kleinern Gletscher gegangen zu sein, in dessen Spalten wir ihn vermuthet hatten: die Steigeisen an seinen Füssen sprachen dafür. Wahrscheinlich trieb ihn die Furchtbarkeit des Wetters zur Eile an, so dass er selbst diesen entschieden gefährlichen Weg nicht scheute. Ein um den Hals geschlungenes Taschentuch und der angelegte Ueberzieher zeigen, wie sehr er genöthigt war, sich gegen Nässe und Kälte zu verwahren. Auf der genannten Riese kam er dann entweder durch den Sturm oder durch weichendes, wahrscheinlich von nassem Schnee glattes Gestein, oder durch eine Lawine, die indess nach den nachher gefundenen, auf ihm liegenden Resten nicht gross gewesen sein kann, zu Fall, und stürzte kopfüber, auf dem losen Gestein keinen Halt findend, hinab, bis er sich überschlug, und, wie man ihn fand, mit den Füssen nach unten liegen blieb. Er war entweder sofort todt oder mindestens bleibend besinnungslos, in welchem letztern Falle die Kälte der hereinbrechenden Nacht vollends seinem Leben ein Ende machte. Die nach oben zerstreut liegenden, aus der offen gefundenen Reisetasche beim Sturze gefallenen Gegenstände, an Wäsche, Büchern und Papieren, welche die Fallbahn sicher erkennen liessen, zeugen dafür, dass er etwa hundert Fuss herabgestürzt, dann aber regungslos liegen geblieben ist, was bei noch vorhandenem Bewusstsein nicht geschehen wäre, da er kein Glied gebrochen hatte. Wir haben also wenigstens den bittern Trost,

dass sein Tod kein schwerer war. Sein Alpenstock wurde erst später bedeutend tiefer gefunden, auch noch einige andere Gegenstände halb von Gestein bedeckt auf der Fallbahn; Hut und Fernrohr wurden nicht aufgefunden.

Unser Hugo war von ungemeiner Körperstärke, in Alpenwanderungen nicht unerfahren, kühn, aber auch vorsichtig und besonnen. Dennoch rafften ihn die wilden Naturmächte der einsamen Alpenwelt, als er sich allein in ihr Gebiet wagte, in einem unglücklichen Augenblick unversehens dahin; — eine Warnung für jeden Wanderer, auf Alpenreisen den betretenen Weg nie ohne Führer zu verlassen! Wie das nordisch-germanische Alterthum, so zog ihn auch die wilde Grossartigkeit der Alpenwelt mächtig an. Aus der Studierstube von der Edda und dem Nibelungenliede hinweg war er mit frohem Herzen in die frische und freie Luft der hohen Alpenwelt geeilt, nach dem Berg hin, dessen mit ewigem Schnee bedeckten Gipfel er zwischen den andern von seinem Arbeitstische aus fortwährend vor Augen hatte, und musste nun an den Abhängen der steilen Wand, die wir von da aus mit kummervoller Seele betrachten, schnell und unerwartet in der Blüthe der Jahre, an der Pforte des Lohnes für sein treues und kräftiges Streben, sein Leben enden, Er, der beste Mensch und treueste Sohn, das Lebensglück seiner Eltern brechen.

Bei der schmerzlichen Arbeit der Durchsicht der hinterlassenen Papiere meines lieben Sohnes fand sich eine reichliche Anzahl von theils fertigen, theils begonnenen, theils nur Vorarbeiten enthaltenden Manuscripten, von denen die grössere Hälfte dem Gebiete der Wissenschaft angehört, die andre grosse und kleine Dichtnngen verschiedener Art enthält. Was von den wissenschaftlichen Arbeiten reif zum Drucke und von ihm selbst zum Drucke bestimmt war, habe ich demselben zu übergeben für eine Pflicht der Liebe gehalten, deren Erfüllung mir Bedürfniss war, und, wie ich denke, auch durch den Werth des Gegebenen gerechtfertigt sein soll. Ueber die beiden ersten der hier folgenden Aufsätze, sowie über „Sonne und Tag in der germanischen Mythologie“, hat Herr Professor Bartsch sich in

seinem Vorwort bereits mit einer Theilnahme und Anerkennung ausgesprochen, für welche ich ihm hiermit herzlichen Dank sage. Die letztgenannte erscheint zugleich hiermit in einer neuen Ausgabe, da sie fast gar nicht in den Buchhandel gekommen ist. Die Arbeit über „Loki" wollte mein Sohn, nach einer vorgefundenen Uebersicht seiner nächst beabsichtigten Arbeiten, mit Anmerkungen versehen in Gemeinschaft mit der folgenden herausgeben, wie es nun hier durch mich geschieht. Die Anmerkungen fanden sich jedoch nicht vor. Nur bei der über „das Nibelungenlied als Kunstwerk" war dies vollständig der Fall. Es war seine letzte Arbeit; er zeigte sie mir wenige Tage vor seinem Tode. Die dritte der hier zusammengefassten Arbeiten, „das Dionysostheater in Athen", ist das Ergebniss eines Aufenthaltes in dieser Stadt im Frühling 1864, bei der Rückkehr von Konstantinopel. Eine schon vor Jahren vollendete Uebersetzung der gesammten Edda sollte ebenfalls mit „Anmerkungen erklärenden und kritischen Inhalts" herausgegeben, zuvor aber noch einmal „auf das Sorgfältigste revidirt" werden. Die Revision ist nur einem Theile nach wirklich ausgeführt, und die Ausarbeitung der Anmerkungen noch gar nicht begonnen; das Werk muss also leider Manuscript bleiben. Der umfangreichen Vorarbeiten zu einem grössern Werke über das Nibelungenlied hat schon Herr Professor Bartsch gedacht.

Schon das, was somit dem Drucke hat übergeben werden können, wird Zeugniss ablegen für die wissenschaftliche Befähigung und den entsprechenden Eifer des Abgeschiedenen, wie für die Hoffnungen, die sich in dieser Beziehung an sein ferneres Leben knüpften. Noch verstärkt aber wird das Zeugniss für sein vielseitiges, reges und inniges Geistesleben durch die weit zahl- und umfangreichern Manuscripte, welche ungedruckt bleiben müssen. Einen hohen Grad von Anerkennung fand derselbe auch in Bezug auf seine Lehrthätigkeit an der hiesigen Kantonsschule und dem Lehrerseminar in dem benachbarten Küssnacht in den Zeugnissen von deren Vorständen, vor und nach seinem Tode abgegeben. Von der letztern Anstalt aus wurde ihm durch ein mir sehr theures Dokument bezeugt, „dass unter allen neun Lehrern, mit welchen der Verstorbene an der Anstalt gelehrt

Loki

und

seine Stellung in der germanischen Mythologie.

Wo alle zuverlässigen Quellen der beglaubigten Geschichte der Völker schweigen, da reden ihre Thaten und entrollen in grossen, allgemeinen Zügen ein Bild ihres Lebens. Die Steindenkmäler, durch welche sich die Aegypter, die Pelasger, die Etrusker verewigt haben, geben uns eine deutlichere Vorstellung von der frühesten Cultur dieser Völker, als die fragmentarischen, sagenhaften Berichte späterer Zeitalter. Den Grad der geistigen Regsamkeit der Nationen und die Art, wie sie ihr Verhältniss zur Aussenwelt in lebendiger Vorstellung auffassen, zeigen die Sprachen, und sie haben uns einen Einblick in die grossen Völkerbewegungen einer Urzeit erschlossen, bis zu welcher selbst nicht die dunkelste Erinnerung zurück dringt. Und wie majestätische Bergspitzen, die in hellem Lichte strahlen, während die Tiefen unter ihnen in Nacht begraben sind, so ragen über die dunkle Vorzeit der geistig belebten Völker ihre höchsten Geistesschöpfungen empor und werfen einen ahnungsvollen Dämmerschein auf ihr frühestes Culturleben, das aus der Verhüllung in grossen Umrissen hervortritt.

Keine Ueberlieferung führt in fernere Zeiten zurück, als die Mythologie. Was die Menschen in dem Zeitalter des Naturdaseins, d. h. ihrer sinnlichen Bedingtheit, über das Höchste empfunden und gedacht haben, ist in ihr niedergelegt. Sie ist daher ein Spiegel

des höchsten geistigen Lebens der Völker und ein Massstab für ihre Bildung und ihre Entwicklungsfähigkeit. Sie ist Erkenntniss, in welcher die Phantasie die entscheidende Macht ist, die das Gemüth, die Quelle aller Religion, an ihre Gebilde fesselt und das Urtheil bestimmt. In unendlichen Abstufungen, von der rohesten, niedrigsten Symbolik bis zum freien Mythus und bis zu dessen Auflösung in den abstrakten Gedanken, und in unendlicher Mannigfaltigkeit der Auffassung tritt die Mythologie bei den verschiedenen Völkern auf. Die meisten sind auf der Stufe der Symbolik stehen geblieben, und von denen, die darüber hinausgegangen sind, haben nur sehr wenige ihre Anschauungen zu einer vollkommenen Mythologie ausgebildet. Das sind diejenigen, die in ruhiger, harmonischer Entwicklung sich selbst so weit von der Aussenwelt befreit haben, dass sie auch ihre Götter der Welt frei gegenüberstellen konnten. An die höchste Ausbildung der Mythologie schliesst sich daher zugleich ihre beginnende Auflösung.

Wenn eine Mythologie alle Stufen des menschlichen Bewusstseins durchlaufen hat und irgend vollständig überliefert ist, so ist sie keineswegs ein geschlossenes, folgerichtig nach einem bestimmten Plane gegliedertes Ganzes und kann nur gewaltsam in ein solches gebracht werden. So lange die Mythen im Volksglauben lebendig sind, befinden sie sich in fortwährender Bewegung, Umformung und Entwicklung, und neben den späteren Gestaltungen werden auch die frühern stets theilweise mit überliefert, da der menschliche Geist nur schwer das, was er einmal mit dem Gemüth ergriffen hatte, wieder aufgiebt und seine Neigungen ändert. Nicht eher wird er daher eine mythische Vorstellung aufgeben, als bis sie dem vorgeschrittenen Bewusstsein direkt widerspricht. Die Aufgabe der Forschung muss es daher sein, die Mythologie in lebendiger Entwicklung aufzufassen und den Gang derselben von ihrem Ursprunge bis zu der ausgeprägten Gestalt zu verfolgen, in welcher sie in den Quellen aufbewahrt ist. In keiner Mythologie sind die Stufen dieser Entwicklung reicher erhalten, als in der germanischen. Es ist darum jedoch nicht minder schwer, sie klar zu durchschauen. Denn in der Mythologie ist mit der Aufbewahrung früherer Ansichten stets das Streben verbunden, sie mit dem spätern Bewusstsein zu vereinigen. Dadurch wird manches anders gewendet, vieles zur

Ergänzung und Erklärung hinzugebracht, vieles als unwichtig vergessen oder nur zufällig in andern Beziehungen aufbewahrt, und darum erhält so vieles ein ganz anderes Aussehen, als es hatte, dass meist nur durch nicht streng zu beweisende Vermuthungen auf das Frühere geschlossen werden kann. Die hohe Wichtigkeit der mythologischen Forschungen für die Erkenntniss der früheren Culturzustände der Völker und des gesammten Lebens der Menschheit kann nicht verfehlen, trotz ihrer Unsicherheit das lebendigste Interesse für sie hervorzurufen. Die aufgestellten Vermuthungen der Gewissheit möglichst zu nähern, indem man alle andern Erscheinungen des Geisteslebens dabei berücksichtigt und aus der Geistesart des Volkes zurückgreifend in organischer Entwicklung die Mythologie gleichsam noch einmal in den Volksgeist hineinschafft, das ist das Ziel der mythologischen Wissenschaft.

In diesem Sinne möchte ich eine Untersuchung aus der germanischen Mythologie vorführen, in welcher ich mich bestrebte, die ausgesprochenen Gedanken auf einen bestimmten Fall anzuwenden.

Es herrschen noch wunderliche Meinungen über die germanische Mythologie. Die einen halten sie für einen trüben Ausfluss der indischen, die andern gar für eine unreife Missbildung des Christenthums, und, sollte man einer sehr verbreiteten Ansicht Glauben schenken, so wäre sie nichts, als eine willkürliche Häufung roher, wüster Bilder voll ungeheuerlicher Uebertreibungen und massloser Phantastereien, wie sie wohl ein müssiger Kopf leicht erfindet. Solche Vorstellungen von ihr sind bei mangelnder Sachkenntniss freilich sehr natürlich. Wenn man nur einen ganz flüchtigen, oberflächlichen Blick auf sie wirft, so übersieht man leicht über dem, was allerdings zunächst die Aufmerksamkeit am meisten auf sich zieht, und was keiner Mythologie fehlt, dasjenige, was ihr eigentliches Wesen bildet. Wohl fehlt ihren Gestalten die ideale Schönheit, die heitere Majestät, die erhabene Ruhe und massvolle Selbstgenügsamkeit der griechischen Götter, doch sie hat anderes, was dafür entschädigt. Ja, man könnte selbst von anderem Standpunkte aus die germanische Mythologie über die griechische stellen, wenn dieses Urtheil nicht ebenso einseitig wäre, wie das entgegengesetzte. Beide Mythologieen sind von gleichem Werthe, weil jede eine bedeutende Phase der geistigen Entwicklung der Menschheit zum

vollendeten Ausdruck bringt. Uns Deutschen aber sollte insbesondere die germanische Mythologie als eigenstes Nationaleigenthum und ältestes Zeugniss germanischen Geisteslebens ganz vorzüglich werth sein, um so mehr, da sie auch am meisten verwandte Anklänge in uns finden muss.

Dass sie trotzdem im Verhältniss zur griechischen noch so wenig allgemein bekannt und geschätzt ist, liegt daran, dass ihre Quellen bisher noch sehr wenig zugänglich gemacht sind, dass daher eine mehr als oberflächliche Kenntniss von ihr nur durch mühsame Studien erworben werden kann, und dass ihr inneres Verständniss noch auf sehr schwachen Füssen steht. Die germanische Mythologie aber bedarf, um geniessbar zu sein, des innern Verständnisses weit mehr als die griechische, die durch ihre künstlerische Vollendung viel leichter auch ohne dasselbe gefällt. Dass diese ästhetische Vollkommenheit aber nicht über ihren absoluten Werth entscheidet, weil eine Mythologie nicht einseitig nur von ästhetischen Principien aus zu beurtheilen ist, eben so wenig, wie das Leben der Völker einseitig in der Kunst aufgeht, wird Niemand bestreiten.

Und doch ist auch die germanische Mythologie nicht arm an hohen, eigenthümlichen Schönheiten, freilich nicht in der Weise des klassischen, einfach Schönen der griechischen Götter, doch vielleicht darum nicht minder hoch zu schätzen, wie auch das Erhabene, —

„welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, " —

trotzdem, dass das Schöne in ihm auf einem Umwege, durch einen Missklang hindurch hervorgebracht wird, darum in ästhetischer Beziehung nicht minder hoch steht, als das einfach Schöne. Und der Charakter der germanischen Mythologie ist der des Tragisch-Erhabenen.

Um sich das zu erklären, muss man auf die Geistesart der Germanen überhaupt zurückgehen. Zum ersten und einzigen Mal in der Geschichte der Menschheit geben die Germanen das Bild einer Nation, welche seit ihrem ersten Auftreten in den Mittelpunkt der Culturentwicklung getreten ist und sich durch alle Zeiten hindurch darin behauptet hat, indem sie auch aus scheinbar erdrückendem Elend, aus tiefster Erniedrigung stets sich wieder aufgerafft und höher erhoben hat, und auch jetzt wieder an der Schwelle einer

neuen, machtvolleren Entwicklung steht. Die eigenthümliche Zähigkeit und Spannkraft des Geistes der Germanen ist eine Folge ihres Individualismus, der allerdings in manchem ausartet und zur Zersplitterung wird, der sich aber mit dem Streben nach grösserer Einigung sehr wohl verbinden lässt. Es ist eine bekannte Thatsache, dass nirgends so wie bei den Germanen die Individualität der Völker, Stämme und einzelnen Menschen ausgebildet ist, so dass sie einander oft in bis zu rauher Schroffheit gesteigertem Gegensatze gegenüberstehen, und dass doch diese Gegensätze trotz aller Kämpfe, Siege und Niederlagen — ich meine nicht nur mit den Waffen in der Hand — nie ausgerottet worden sind, sondern einander im Ganzen stets ungefähr das Gleichgewicht gehalten haben. Wie sich dieselben in allen Kämpfen stets individueller ausbilden und schroffer zuspitzen, so gehen sie alle, wenn man ihren letzten Grund aufsucht, auf die innern Kämpfe der einzelnen Menschen zurück, die durch den Zwiespalt im Gemüth hervorgerufen werden, welcher aus dem Gegensatze zwischen Welt und Mensch, Natur und Geist, Sinnlichkeit und Ideenleben entspringt, und welches die oberste Bedingung alles höhern Strebens und damit die Triebfeder alles geistigen Fortschrittes ist. In dem Ringen nach Lösung dieses Zwiespalts und Herstellung des Gleichgewichts, das als die höchste und wahrhafte Glückseligkeit das Ziel der Menschheit von je gewesen ist und immerdar sein wird, erstarkt die Kraft, und um so mehr, je tiefer es in das Gemüth aufgenommen ist. Diejenigen Menschen, die durch ihn am tiefsten berührt worden sind und ihn am mächtigsten in sich bewegt haben, ohne von ihm erdrückt zu werden, verehren wir als die grössten Heroen der Menschheit, und die Völker, welche ihn in machtvollster Erregung aller Kräfte zu überwinden gestrebt haben, sind jederzeit die Vorkämpfer in dem Wettkampfe der geschichtlichen Entwicklung gewesen.

Es zeigt sich nun, dass die Germanen diesen Zwiespalt von jeher am tiefsten in sich aufgenommen haben, und das könnte man in allen Stufen ihrer geistigen Entwicklung nachweisen. Nur daran will ich erinnern, dass selbst derjenige unserer grossen Dichter, in welchem am reinsten die heitere Klarheit des hellenischen Geistes wiedergeboren wurde, in seiner tiefsinnigsten Tragödie sein Inneres aus sich herausstellte in dem Manne, in dessen Brust zwei Seelen

wohnen, die eine zugewandt der Sinnlichkeit, die andere hohen Idealen, beide berechtigt, doch beide in einseitiger Verfolgung zu Schuld und Unglück führend. Die Tragödie ist ein Fragment geblieben trotz ihrer spätern Vollendung, und so ist sie auch in dieser Beziehung der lebendige Ausdruck für das unablässige Ringen und Streben des germanischen Geistes: Faust hat die volle Versöhnung zwischen den beiden Polen des Seelenlebens nicht gefunden und wird sie nie finden. Denn konnte er jemals zu dem Augenblicke sagen:

„verweile doch, du bist so schön!“ —

so hätte er ausgelebt und ginge zu Grunde oder versänke in Stumpfheit.

Und von demselben Zwiespalte ist auch die germanische Mythologie auf das Tiefste durchdrungen. Denn was ihr ihren tragischen Charakter gibt, das ist im Gegensatze zu der klassischen Ruhe der griechischen Göttergestalten der Bruch, die tiefe Spaltung, die in ihr bis in das innerste Götterleben eingreift. Denn wie Faust, so sind auch die germanischen Götter an den Gesellen geschmiedet, den sie nicht entbehren können und der sie vor sich selbst erniedrigt. Das ist Loki, „der Verlästerer der Asen, der Unheilsstifter und die Schande aller Götter und Menschen“, wie er in der jüngern Edda genannt wird.

Doch in Loki selbst tritt dieser Gegensatz abermals hervor: sein Wesen hat eine höchst eigenthümliche Doppelseitigkeit. Denn er ist nicht nur das böse Princip in der Natur und im Leben, nicht nur der Urheber des Verderbens der Welt, sondern eben so sehr auch oder noch mehr ein Wohlthäter, dem die Götter oft die Rettung aus den grössten Gefahren verdanken, und der den bedeutendsten Antheil an den wichtigsten Gestaltungen des Weltlebens hat. Darum ist er ebensowohl gut als böse, ebensowohl Schöpfer als Verderber, und ebensowohl ein Gott, als ein böser Dämon. Diese beiden Gegensätze weiss der dichtende Volksgeist in lebendiger Weise mit einander zu verschmelzen. Er führt sie auf eine Charakterumwandlung Loki's zurück, die seinen Sinn zum Bösen gewendet hat. Hiermit ist der Anstoss zu einer allmähligen Entwicklung gegeben. Der grosse Gott, der innige Gefährte der höchsten Asen, wird

durch einen äusseren Anlass zum Bösen entzündet, und seine böse Natur greift immer mehr um sich, wird immer dämonischer, bringt ihn immer mehr in Gegensatz zu den Göttern, bis sie zu gegenseitiger Vernichtung führt. Lebendig ist diese Steigerung im Bösen in den Mythen durchgeführt. Anfangs bringt er die Götter nur in Verlegenheiten und Gefahren, die er auf ihr Drängen mit seiner List und Gewandtheit wieder abwendet, dann aber fügt er ihnen bleibenden Schaden zu, wird frech und schamlos, und zugleich erzeugt er die Ungeheuer, welche am thätigsten beim Weltuntergange sind, bis er endlich die Asen des Schönsten und Besten unter ihnen beraubt und dadurch ihren Untergang vorbereitet. Nun ist das Mass seiner Frevelthaten erfüllt, er wird gefesselt und muss unter grausamen Qualen eine lange Gefangenschaft erdulden, aber unschädlich wird er dadurch nicht, langsam wachsen die von ihm gezeugten Ungeheuer heran, und kommen wird die Zeit, wo sie sich befreien. Dann wird auch Loki seine Fesseln zerreissen, und ein furchtbarer Kampf wird sich entspinnen, der mit allgemeinem Untergange endet.

So, theilnehmend an der Schöpfung, an der Erhaltung und an der Vernichtung der Welt, ist Loki derjenige der germanischen Götter, der in machtvollster Weise alle Seiten des Weltlebens umfasst. Er ist die eigentliche bewegende, alles andere durchdringende Macht in der germanischen Weltanschauung, auf ihn bezieht sich alles, in ihm findet die grosse Welttragödie ihren Mittelpunkt, und durch ihn wird die ungeheure Katastrophe herbeigeführt, die dereinst der Welt und den Göttern ein Ende machen soll. Darum ist die nähere Erforschung seines Wesens für die gesammte germanische Mythologie und ihre richtige Auffassung von entscheidender Bedeutung.

Als das Nächstliegende tritt in Loki hervor seine innige Gemeinschaft mit den Göttern. Darin sind alle Quellen einig. Ja, in einigen wird er selbst als Ase bezeichnet, so vor allem in der ehrwürdigen Völuspâ, und in einigen Aufzählungen der jüngeren Edda, die ihm sonst wenig Ehre widerfahren lässt. An einer Stelle derselben wird er, nicht eben der Rechenkunst des Verfassers zur Ehre, unter zwölf Asen als der dreizehnte aufgezählt, wie es überhaupt den Aufzeichnern der Mythen schwer wird, aus der in natür-

licher Entwicklung entstandenen Asengemeinschaft das künstliche Zwölfgöttersystem zu bilden, das durchaus erst von sehr spätem Ursprunge sein kann.

Diese enge Vereinigung Loki's mit den Asen ist jedenfalls sehr zu beachten und ein Gegengewicht gegen seine Abstammung von den Riesen, die als nothwendige Motivirung des Bösen in seiner Natur später erfunden wurde. Denn das ist bei näherer Prüfung gar nicht zu bezweifeln. Sein Vater, der Riese Farbauti, d. h. „Schiffstreiber", seine Mutter Laufey oder Nal, „Laubinsel" oder „Nadel, Nagel", und seine Brüder Býleistr und Helblindi, der „Wohnungsverwüster" und der „tödtlich Blendende" sind blosse Namen ohne bestimmte Anschauungen, wahrscheinlich erdichtet, um das Wesen Loki's näher zu bezeichnen, denn sie werden in anderm Zusammenhange nicht genannt, — mit Ausnahme des letzten, Helblindi, der sonst noch als Beiname Ôðinn's erscheint, und in seinem Wesen tief begründet ist, da er als der „tödtlich Blendende" seinen Speer Gungnir über die entgegenstehende Schlachtreihe schleudert und dadurch die Feinde erblinden macht und dem Tode preisgibt. Und so weist auch dieser Name wieder auf die enge Gemeinschaft Loki's mit den Asen hin, wenn man nicht annehmen will, dass nur durch blinden Zufall sein Bruder jenen Beinamen Ôðinn's erhalten habe. Diese Verbindung mit Ôðinn tritt noch klarer aus andern mythischen Ueberlieferungen hervor. Der Brüdertrilogie Loki, Býleistr, Helblindi steht im höchsten Asenleben die Brüdertrilogie Ôðinn, Vili, Vê entgegen, welche die Welt und die Menschen schaffen. In der älteren Erzählung von der Schöpfung der Menschen aber, welche die Völuspâ giebt stehn an der Stelle von Ôðinn, Vili und Vê die drei „mächtigen und huldvollen Asen" Ôðinn, Hoenir und Loki, die auch in andern Mythen mehrmals vereinigt die Welt durchwandern. Daraus ist zu schliessen, dass diese drei ursprünglich überall der Dreiheit Ôðinn, Vili und Vê entsprachen und ursprünglich für Brüder gehalten wurden. Als das Böse in Loki's Charakter immer mehr hervortrat und er zum Vater der scheusslichsten Ungeheuer geworden war, konnte er bei tieferer Ueberlegung nicht mehr als Bruder Ôðinn's betrachtet werden, darum musste die alte überlieferte Götterdreiheit in die durch Reflexion gebildete Ôðinn, Vili und Vê,

d. h. „Ôðinn“, „Wille“ und „Weise“ oder „Heiligthum“, umgeschaffen und Loki zum Sohne eines Riesen gemacht werden. Wie sehr man aber unsicher schwankte, zeigt sich auch darin, dass Loki einmal „Vaterbruder Ôðinn's“ genannt wird. Die Völuspâ giebt die alten Anschauungen als Ausfluss des unmittelbaren Volksbewusstseins wieder, das in der Reflexion noch nicht so weit gekommen war, um den alten Mythus umzustossen; darum erscheint hier Loki als der Unhold, der die Ungethüme hervorgebracht hat und unter der Erde gefesselt liegt, und doch auch noch als Ase, als Bruder Ôðinn's und Mitschöpfer der Menschen; die jüngere Edda dagegen hat Loki durch seine Herkunft aus der Asenwelt ganz ausgestossen, und bildet daher in der Neigung zur Abstraktion an Stelle der überlieferten eine künstliche Götterdreiheit.

Trotzdem aber war die alte Brüderschaft Loki's mit Ôðinn nicht ganz abzuweisen, sie war in der Ueberlieferung auf das Tiefste begründet, die ehemalige Gemeinschaft Beider war eine Thatsache, die nicht geleugnet werden konnte, da sie durch lebendigen Mythus gestützt war. Hier war es also die Aufgabe, das Ueberlieferte durch eine neue Erklärung anders zu wenden. Die brüderliche Verbindung Loki's mit Ôðinn musste bleiben, und doch war Loki zum Riesen geworden. Und da hatte man keine Wahl, wie man beides mit einander vereinigen sollte, es gab dazu nur einen Weg, die Blutbrüderschaft. „Wenn zwei untereinander Brüderschaft schlossen, schnitten sie einen Streif Rasen auf, so dass er mit beiden Enden am Grunde hängen blieb und in der Mitte ein Spiess untergestellt wurde, der den Rasen hob; dann traten sie unter den Rasen und jeder stach oder schnitt sich in die Fusssohle oder flache Hand: ihr ausfliessendes, zusammenlaufendes Blut mischte sich mit der Erde; dann fielen sie auf's Knie und riefen die Götter an, dass sie einer des andern Tod, gleich Brüdern, rächen wollten.“ — Diese nordische Sitte gab sofort die Erklärung, und nun hiess es: in uralter Zeit hatten Ôðinn und Loki ihr Blut gemischt, indem sie es auf dem Boden zusammenrinnen liessen, und sich dabei unverbrüchliche Treue geschworen. Damit waren sie in die heiligste, unauflöslichste Verbrüderung getreten.

Darum ruft nun Loki, als die Götter ihn nicht bei Oegir's Trinkgelag zulassen wollten, Ôðinn zu:

„Gedenkst du dessen, Ôðinn!
wie wir beide in den Urtagen
mischten das Blut zusammen?
Bier trinken,
gelobtest du, würdest du nicht,
wenn es nicht uns beiden gebracht würde.“

Das Eddalied, aus welchem ich diese Strophe mitgetheilt habe, ist überhaupt von höchster Bedeutung, weil kaum in irgend einer andern Ueberlieferung die hohe Göttlichkeit Loki's so klar hervortritt, wie hier. Er hat die Diener des Gastgebers Oegir erschlagen und ist vor dem auflodernden Zorne der versammelten Götter gewichen. Als er aber wieder unter sie tritt und Sitz und Antheil an ihrem Trinkgelage fordert, da erscheinen die andern, als sie verstummen und ihm nicht Platz machen wollen, wie im Unrecht gegen ihn und als ob sie ihm ungebührlich sein gutes Recht versagten.

„Durstig komme ich — sagt er —
zu dieser Halle
auf langem Wege,
Die Asen zu bitten,
dass mir einer gebe
lieblichen Trunk des Meths.

Warum schweiget ihr
so, verstockte Götter!
dass ihr nicht reden möget?
Sitz und Stelle
gebt mir beim Gelage,
oder weiset mich von hinnen.“

Sein Verlangen wird von Bragi zurückgewiesen, doch als er Ôðinn an ihre Blutbrüderschaft erinnert hat, muss ihm auf dessen Befehl der Ase Viðarr seinen Platz einräumen und ihm Meth einschenken,

„Damit nicht uns Loki anrede
mit Lästerreden
in Oegir's Halle.“

Als Loki getrunken hat, bietet er allen Asen und Asinnen Heil, ausser allein Bragi, und nun nimmt dieser seine Beleidigung

zurück und bietet ihm hohe Busse. Selbst als er darauf die Asen und Asinnen mit den schmählichsten Reden überhäuft und sich sogar auf das Schamloseste seiner Unthaten rühmt, die sämmtlich schon geschehen sind, nehmen sie das alles ruhig hin, ohne ihn fortzutreiben, bis

„alle Felsen beben"

und von der Fahrt Thôr heim kommt, der ihn durch viermaliges Drohen mit seinem Hammer, nachdem auch er von ihm auf das Schmachvollste verhöhnt worden ist, endlich zum Schweigen bringt. Er geht hinaus mit den Worten:

„Ich sprach vor den Asen,
ich sprach vor der Asen Söhnen,
wozu mich der Muth anreizte;
aber vor dir allein
werde ich hinaus gehen,
weil ich weiss, dass du zuschlägst.

Bier brautest du, Oegir!
aber du wirst nie
fortan Gelage bereiten:
all' deine Habe,
Die hier innen ist,
Die Flamme spiele über sie!"

Die letzten Worte sind eine Anspielung auf den bevorstehenden Weltbrand.

Und so erscheint Loki stets als Genosse der Asen, er nimmt Theil an ihren Trinkgelagen und Gastmälern, und hat Sitz und Stimme bei ihren Rathsversammlungen, wo er durch seine Klugheit nicht selten die wichtigsten Entscheidungen herbeiführt. Dieser bedeutende Antheil am Asenleben bleibt ihm in allen Ueberlieferungen ungeschmälert, wenn auch sonst noch so sehr seine üblen Eigenschaften hervorgehoben werden. Und hier zeigt er sich in seiner ganzen Bedeutung und leistet den Asen oft die grössten Dienste, obgleich meist seine Wohlthaten etwas zweifelhaft erscheinen, da er entweder selbst die Verlegenheiten und Gefahren herbeigeführt hat, von denen er die Asen befreit, oder irgend ein Unheil darauf folgt.

Ganz als wohlthätiger Helfer erscheint er aber in Hamarsheimt, der „Hammersheimholung", jenem Eddaliede, das durch

heitere Klarheit der Darstellung unter allen am meisten klassisches Gepräge hat. Ihm theilt Thôr als seinem nächsten Vertrauten zuerst den Verlust seines Hammers mit:

Höre du nun, Loki,
Was ich jetzt sage,
was man nicht weiss
auf Erden irgendwo,
noch hoch im Himmel:
Der As' ist beraubt des Hammers!" —

und er kundschaftet ihn auch aus, bringt aber auch die schwere Bedingung seiner Zurückerhaltung mit, Freyja dem Riesenfürsten Thrymr zur Frau zu geben. Höchst ergötzlich ist die nun folgende Schilderung, wie der alte starke Riesenfeind Thôr, dem es unwürdig und weibisch dünkt, listig als Freyja verkleidet sich bei Thrymr einzuschleichen, endlich durch Loki, der ihm vorstellt, bald würden die Riesen Asgarð bewohnen, wenn er seinen Hammer nicht heimhole, bewogen, sich den Brautschleier und zierlichen Kopfputz, Weibergewänder und den grossen Brîsingschmuck, nicht zu vergessen die klirrenden Schlüssel der Hausfrau, anlegen lässt, und mit Loki, der ihn treulich als Kammermädchen begleitet, mit seinem Bocksgespann in Getöse und Feuerflammen nach Jötunheim fährt, wo ihn der nichts ahnende Thrymr glänzend empfängt. Aber dem zärtlichen Liebhaber wird seine schöne Braut bald unheimlich, da er ihren mächtigen Appetit sieht, mit dem sie einen Ochsen, acht Lachse und alle Süssigkeiten, die für die Frauen bestimmt sind, auf einmal verzehrt und dazu drei Eimer Meths trinkt:

„Da sagte das Thrymr,
der Thursen Herr:
„„Wo sahst du Bräute
grimmiger beissen?
nie sah ich Bräute
mächtiger zubeissen,
noch eine Maid
mehr Meth trinken.““ —
Sass die überaus kluge
Magd vor ihm,
die das Wort erfand
Wider des Riesen Rede:
„„Nichts ass Freyja

acht Nächte lang,
so war sie heftig verlangend
nach Jötunheim.““

Und als Thrymr, gerührt von so zärtlicher Sehnsucht, in feuriger Liebesgluth nach einem Kusse verlangend sich bückt und den Schleier lüftet, aber erschrocken durch den ganzen Saal zurückfährt, —

„Wie sind wild
die Blicke Freyja's!
mich dünkt, aus den Augen
brenne Feuer!“

— da ist es wieder die überaus kluge Magd, die das Wort erfindet wider des Riesen Rede:

„Gar nicht schlief Freyja
acht Nächte lang,
so war sie heftig verlangend
nach Jötunheim.“

Und Thrymr gebietet, Thôr's Hammer herbeizuholen und ihn in der Jungfrau Schooss zu legen, damit durch ihn der Ehebund feierlich geweiht werde:

„Lachte Hlôrriði
das Herz in der Brust,
als der Hartmuthige
den Hammer erkannte;
Thrymr schlug er zuerst,
der Thursen Herrn,
und zerschmetterte ganz
das Geschlecht des Jötuns.“

Als mächtiger Gott steht er da in seiner eigenen Gestalt, als er mit Loki's Hülfe seine Waffe wieder erlangt hat, und erschlägt alle Riesen um sich her:

„So kam Ôðinn's Sohn
wieder zum Hammer.“ —

Wie hier, so ist Loki fast stets der Begleiter Thôr's auf seinen gefahrvollen Wanderungen zur Bekämpfung der Riesen.

Nicht nur als hülfreicher Gefährte aber, sondern als einer der höchsten Götter selbst erscheint er in den Wanderungen der Götter-

trias Ôðinn, Loki und Hoenir, mit denen vereinigt er manches Abentheuer besteht.

Eine Sage erzählt, wie drei Asen aus der Heimath ausfahren, Oðinn, Loki und Hoenir, über Berge und öde Wälder, wo es übel mit der Speise stand. Als sie aber in ein Thal herunter kamen, sahen sie eine Ochsenheerde, da nahmen sie einen Ochsen und gingen daran, ihn zu sieden. In der Eiche über ihnen aber sass ein grosser Adler, der verhinderte das Sieden des Ochsen, bis die Asen ihm Antheil an der Mahlzeit versprachen. Durch die Gier des Adlers erbittert, der die besten Stücke vorweg nimmt, stösst Loki nach ihm mit einer Stange, wird aber von ihm festgehalten und durch die Luft mitgeführt, bis er den Schwur leistet, er wolle Iðunn mit ihren Aepfeln aus Asgarð bringen, und so ward er frei und gelangte zu seinen Gefährten, — „und wird diessmal nicht mehr von deren Fahrt erzählt, bis sie heimkamen.“ — Zur verabredeten Zeit aber lockt Loki Iðunn aus Asgarð in einen Wald, und der Riese Thiassi kommt in Adlersgestalt und fliegt mit ihr seiner Behausung zu, sehr zum Nachtheile der Asen, die schnell alt und grau werden, bis Loki in Falkengestalt Iðunn wieder zurückbringt und den Riesen nach Asgarð lockt, so dass ihn die Asen erschlagen können.

Auf einer andern Fahrt, die die drei unternahmen, um die ganze Welt zu sehen, kommen sie zu einem Wasserfalle, bei welchem eine Otter sitzt, die einen gefangenen Lachs verspeist. Loki wirft sie mit einem Stein todt, und die Asen freuen sich über den guten Fang. Als sie aber Nachtquartier bei dem Bauern Hreiðmar nehmen und ihm ihre Beute zeigen, werden sie von diesem mit Hülfe seiner Söhne Fafnir und Reginn gebunden, weil sie seinen Sohn Otr getödtet haben, und sollen zur Busse so viel Gold herbeischaffen, dass der Otterpelz damit gefüllt und aufrechtstehend ganz bedeckt ist. Loki wird ausgesandt, das Gold herbeizuschaffen, und er zwingt den Zwerg Andvari, es ihm zusammen mit dem unheilvollen Ringe zu geben, der jedem, der ihn besitzt, den Tod bringen soll, und nachmals die Ursache des Unterganges der Nibelungen wird. So löst er die Asen aus der Gefangenschaft.

Ist er in diesen Erzählungen nur im vertrauten Verein mit

Ôðinn und Hoenir gedacht, so vollführt er nach andern mit ihnen auch die grössten Thaten. Die Völuspâ erzählt:

„Einst kamen drei
aus der Schaar,
mächtige und huldvolle
Asen zum Hause,
fanden am Lande
wenig vermögend
Ask und Embla
ohne Bestimmung.
Athem hatten sie nicht,
Geist hatten sie nicht,
Weder Blut noch Gebärden,
noch gute Farbe:
Athem gab Ôðinn,
Geist gab Hoenir,
Blut gab Lodurr
und gute Farbe.

Nach der jüngern Edda verleiht Ôðinn Athem und Leben, Vili Klugheit und Bewegung, Vê Antlitz, Sprache, Gehör und Gesicht. — Loki's Antheil an der Menschenschöpfung ist hieraus nicht klar zu erkennen: die Gaben Vili's entsprechen am meisten seiner Klugheit und Rührigkeit, doch ist das alles sehr schwankend, und wahrscheinlich hat sowohl die Völuspâ wie die jüngere Edda wenig Gewicht darauf gelegt, die drei Götter durch ihre Gaben streng auseinander zu halten und zu kennzeichnen.

Wichtiger ist, dass Loki, wenn er an die Stelle von Vili oder Vê zu setzen ist, auch Antheil an der Schöpfung der Welt haben muss. Ôðinn, Vili und Vê tödten das älteste lebende Wesen, den Urriesen Ŷmir, der böse und wild wie sein ganzes Geschlecht ist, und während alle Reifriesen, seine Nachkommen, bis auf einen, in seinem Blut ertrinken, bilden sie aus ihm die Welt: aus dem Blute das Meer, aus dem Fleisch die Erde, die Berge aus den Knochen, aus den Zähnen die Steine, aus dem Schädel den Himmel, aus den Augenbrauen Miðgarð, die Wohnung des Menschen, und sein Gehirn werfen sie als Wolken in die Luft. Aus Feuerfunken bilden sie Sonne, Mond und Sterne, um die Welt zu erleuchten, und ordnen ihren Gang am Himmel, um die Jahre zu zählen.

Ueber ihre Herkunft weiss die jüngere Edda auch sehr genaue

Auskunft zu geben. Die Kuh Auðhumla, die „einsam dunkelnde", von deren Milch sich der Urriese Ymir nährt, beleckte die salzigen Eisblöcke, und am ersten Tage kam aus der Stirne Menschenhaar hervor, am andern Tage ein Menschenhaupt, am dritten war es ein ganzer Mensch. Der hiess Buri, „der Zeugende", und war schön, gross und mächtig. Sein Sohn war Bör, „der Erzeugte", er nam Bestla, die Tochter eines Riesen, zur Frau, und ihre Söhne waren Ôðinn, Vili und Vê, die Himmel und Erde regieren. — Diese Genealogie gibt sich als eine nicht in lebendigem Mythus begründete Reflexion zu erkennen. Nur das ist bemerkenswerth, dass selbst nach dieser Darstellung Ôðinn und seine Brüder zur Hälfte von den Riesen herstammen, und das könnte ein unwillkürliches Bekenntniss der nahen Verwandtschaft Loki's mit Ôðinn aus spätester Zeit sein, wenn nicht etwa einfach folgerichtig der Verfasser auf die Riesentochter kam, weil noch keine andern Wesen ausser den Riesen auf der Welt waren. — Eben so folgerichtig ist es, wenn an einer andern Stelle auf die verfängliche Frage, wo denn Allvater, der älteste und oberste der Götter — eine in der vollen Auflösung der Mythologie gebildete Abstraktion —, gewesen sei, ehe er die Welt erschaffen habe, geantwortet wird: „da war er bei den Reifriesen."

Es ist nach diesem allen mehr als wahrscheinlich, dass Loki ursprünglich als einer der höchsten Götter, der Schöpfer und Regierer der Welt, angesehen wurde. Es ist sehr wohl zu erklären, dass ein Gott im Volksbewusstsein allmählig zu einem bösen Dämon wurde. Auch der Teufel galt ja für einen gefallenen Engel, und Ahriman war ein von Ormuzd abgefallenes Lichtwesen. Hatte die germanische Mythologie eine Gottheit, deren Wohlthaten einen etwas zweifelhaften Charakter hatten, — wie ja überhaupt in der Natur Entstehen und Vergehen, Leben und Tod eng mit einander verbunden sind, wie nichts sich aufbaut, ohne dass andres zerstört wird, und wie in aller Bewegung und Entwicklung die Vernichtung und im Guten das Böse mit gesetzt ist, — so konnte es gar nicht anders kommen, als dass dieses Wesen mehr und mehr den guten Gottheiten entgegengesetzt wurde, in dem Masse, wie in dem Menschen das Bewusstsein der die Welt und das Leben durchdringenden Gegensätze wuchs. Wie dagegen eine verderbliche Macht, mit der

die Götter in fortwährendem Vernichtungskampfe standen, sich allmählig unbemerkt in die Götterwelt eingeschlichen und sich darin so festgesetzt haben sollte, dass sie wie einer von den Göttern selbst erschien, das ist nicht zu begreifen.

Die Umwandlung des wohlthätigen Gottes zum boshaften Verderber konnte man sich natürlich nicht ohne besondern Anlass denken. Ein Eddalied erzählt, wie Loki einst das halbverbrannte Herz eines bösen Weibes fand und es verzehrte: dadurch sei er zum Bösen entzündet worden, und

„davon ist auf die Welt
alles Unheil gekommen."

Also durch ein Weib ist alles Verderben und alles Böse auf die Welt gekommen: eine Vorstellung, bei welcher man neben vielem Andern an Eva's Apfelbiss und an Pandora erinnert wird. — „Denn von ihr", klagt Hesiod, „ist das verderbliche Geschlecht, und die Stämme der Weiber wohnen seitdem, ein grosser Schaden, unter den sterblichen Männern, nicht theilnehmend an der verderblichen Arbeit, sondern am Ueberfluss. Wie die Bienen in den Stöcken Drohnen ernähren, die böse Dinge verrichten; sie selbst mühen sich den ganzen Tag und legen weisses Wachs ein, doch jene bleiben in den bedeckten Stöcken und sammeln Anderer Arbeit in ihren Leib ein. So hat Zeus zum Uebel den Männern die Weiber gesetzt, die leidige Dinge verrichten. Und ein anderes Uebel ist, wenn einer die Ehe und die kläglichen Dinge der Weiber flieht und nicht heirathen will, aber dem traurigen Alter sich nahet, der lebt des Alterspflegers ermangelnd, wenn auch nicht der Lebsucht, und wenn er stirbt, so theilen Seitenverwandte die Habe. Wem hingegen Glück der Ehe zu Theil wird, dem wettstreitet von jeher Böses mit Gutem; wer aber ein verderbliches Geschöpf trifft, der lebt tragend in der Brust unausweichlichen Kummer in Herz und Gemüth, und unheilbar ist das Uebel." — Die Trägheit der böotischen Weiber mochte den Dichter zunächst zu diesem Stossseufzer begeistern, doch der eigentliche Grund dieser und aller Sagen über den Ursprung des Bösen durch die Weiber liegt tiefer: es ist das dunkle Bewusstsein, dass der Mann durch das Weib in noch tiefere Konflikte gestürzt wird, als er für sich allein zu tragen hätte. Darum musste auch Loki, der Vertreter der sinnlichen Bewegung, den

Anstoss zum sinnlich Bösen von einem Weibe erhalten haben, was auch desshalb sehr nahe lag, weil die Bosheit, wo sie im weiblichen Geschlechte auftritt, oft unheimlicher, dämonischer erscheint, als bei den Männern. Schön deutet das halbverbrannte Herz auf die Bosheit, die das eigne Herz mit brennenden Schmerzen foltert und sich in ihrer eignen Gluth verzehrt. Bemerkenswerth und gewiss ein tiefer liegender nationaler Charakterzug ist, dass der Germane nicht das ganze Geschlecht brandmarkt, wie der Grieche, sondern sich damit begnügt, ein Weib zur Urheberin des Bösen zu machen. — Eine solche Vorstellung konnte natürlich erst gebildet werden, als man nach einer Motivirung von Loki's böser Natur suchte, also musste die Ausbildung seines dämonischen Charakters vorhergehen. Wir daher können uns mit dieser Erklärung von Loki's Bosheit nicht begnügen, sondern müssen den Grund derselben in seinem innern Wesen als Gott suchen und aus seiner Deutung entwickeln.

Die Mythendeutung ist ein bedenkliches Unternehmen, das Angesichts der frühern Leistungen wenig Erfolg verheisst. Wie hat man sich um ihretwillen abgemüht, wie unendlich viel Scharfsinn ist schon auf sie verwandt worden, wie unzählige Deutungen hat man schon versucht, und doch ist das eigentliche Wesen der mythischen Gestalten noch sehr unklar, und wir haben noch sehr wenig Einsicht in den innern Entstehungsprocess der Mythologie. Nachdem man sich mit historischen, platt natürlichen, astronomischen und allegorischen Deutungsversuchen aller Art gequält hatte, sind wir jetzt so weit gekommen, die Grundlage der mythischen Vorstellungen in den Erscheinungen der Natur zu suchen, aber auch hier sind die Schwierigkeiten nicht geringer, denn ausser wenigen glücklichen Versuchen, eigentliche konkrete Naturbilder und Vorgänge zu Grunde zu legen, ist man meist wieder auf die Naturallegorie verfallen. Endlich jetzt ist eine Richtung der Mythendeutung eingetreten, die immer mehr Boden gewinnt und mit ausserordentlichem Scharfsinn durchgeführt wird. Es ist die vergleichend-mythologische, die sich auf die Ansicht gründet, dass in der indischen Mythologie, wie sie in den Veda's vorliegt, sich die religiösen Vorstellungen des arischen Urvolkes ihrem Wesen nach erhalten haben, und dass dieselbe daher jeder Untersuchung der Mythologieen anderer Völker arischen Stammes zu Grunde zu legen ist, also auch der germanischen.

Doch man ist hierin zu weit gegangen. Es ist wahr, dass in der indischen Mythologie zusammen mit der persischen die alterthümlichste Gestalt der arischen Urmythologie vorliegt, darum aber keineswegs diese selbst, da die Weltanschauungen der asiatischen Stämme sich ebensowohl verändern mussten, wie die übrigen, schon in dem langen Zusammenleben der Inder und Iranier, und noch weit mehr, als die indischen Arier von den alten einfachen Verhältnissen hinweg in das üppige Gangesland versetzt wurden, wo in überreicher Fülle neue Eindrücke auf sie einstürmten, die auf Gemüth und Phantasie überwältigend, fast betäubend wirken und natürlich vor allem in der Mythologie zum Ausdrucke kommen mussten, so dass dieselbe dadurch eine ganz andere Gestalt gewann. Nicht alle Mythologieen der Völker arischen Stammes sind aus der indischen, sondern mit der indischen zusammen aus einem Keime entsprossen, der uns nicht mehr zugänglich ist, auf die wir nur durch Vergleichung aller arischen Mythologieen mit einander dürftig zurückschliessen können. Einseitig und willkürlich ist es daher, die indischen Gewittergottheiten in den germanischen Göttern wiederfinden zu wollen, und jeden Berg, Fels, Stein, Baum, Brunnen, jedes Thier als Wolke, jede Göttin als Göttin des himmlischen Wolkengewässers, jeden Gott als Herrscher, jeden Riesen oder bösen Dämon als Räuber der himmlischen Wolkengewässer zu erklären, — weil es so in den Veden zu finden ist. Man muss nie vergessen, dass die Mythologie jedes Volkes seine eigenste Schöpfung ist, in der es seinen Geist niederlegt, und dass die Urzusammenhänge mit andern Mythologieen daher nie so weit gehen können, dass sich die eine aus der andern vollständig erklären liesse. Nur aus der Geistesart eines Volkes selbst, aus dem Boden, auf dem es steht, und aus der Natur, in der es lebt, ist seine Mythologie ihrem Wesen nach zu erklären, und so verkehrt es wäre, die absolute Autochthonie jeder Mythologie zu behaupten, ebenso widersinnig ist es, die germanische Mythologie als ganz aus der indischen hervorgegangen zu betrachten, gerade so widersinnig, wie wenn man die Behauptung aufstellen wollte, die Germanen stammten von den Indiern ab.

Darum ist jede Deutung verfehlt, welche, wie es schon oft genug geschehen ist, unsern Loki ganz auf einen indischen Gott zurückführen will. Ganz besonders ist die Identität Loki's mit dem indi-

schen Feuergott Agni behauptet worden, ja man hat auf Grund derselben für Loki einen dem sanskritischen Agni entsprechenden germanischen Namen erfunden, der sein ältester Name sein soll. Es würde leicht sein, ebenso Gründe für die Identität mit irgend einem andern indischen Gotte, wie z. B. mit Vâya dem Windgotte, zu finden. Da ich aber die feste Ueberzeugung habe, dass Loki, wenn gleich auch aus früheren gemeinsamen Grundlagen, doch in seiner Gestalt als besonderer Gott mit eignem Namen und Wesen ganz auf germanischem Boden erwachsen ist, wie ich auch überzeugt bin, dass der indische Agni erst nach der Auswanderung der europäischen Stämme aus der Urheimath bei den Zurückgebliebenen entstanden ist, um so mehr, da sich in ihm schon die erste Spur jener Neigung zur Abstraktion zeigt, welche später in immer weiterer Steigerung zu den Göttern Soma und Brahma führte, so ziehe ich es vor, bei der Untersuchung von Loki's Wesen auf germanisch-nordischem Boden zu bleiben.

Die Bedeutung des Namens Loki ist etwas unklar. Gegen die Zurückführung auf at lûka, „schliessen, endigen", lässt sich äusserlich sprachlich nichts einwenden; Loki als das personificirte Ende, der Endiger aller Dinge, ist aber eine ganz bodenlose Abstraktion, die erst zur Zeit der äussersten Auflösung der germanischen Mythologie hätte gebildet werden können, und so müsste dieser Name aus spätester Zeit stammen. — Mehr hat für sich die Ableitung von Logi „das Feuer, die Flamme, die Lohe". In der merkwürdigen, gewiss durch spätere Fabeleien vielfach entstellten Erzählung von Thôr's Abenteuern bei Ûtgarðaloki besteht Loki einen Wettkampf im Essen mit Logi, „dem Wildfeuer", einem Diener des Riesen, aber sehr schlecht, da er nur das Fleisch von den Knochen verzehrt, während Logi das Fleisch mitsammt den Knochen und dem Troge verschlingt. In ganz dürrer allegorischer Personifikation erscheint in der nordischen Sage noch ein Logi als Sohn von Forniotr, dem „alten Riesen", mit der Frau „Gluth" und den beiden Töchtern „glühende" und „glimmende Asche". Alles das hat für Loki sehr wenig Bedeutung. Denn dass dieses ein „in Laut und Begriff fortgeschobener Logi" wäre, kann ich nicht annehmen, da der Riese Logi, wie ich meine, erst weit später als er entstanden ist. Den Wettkampf Beider mag Jemand erdichtet

haben, der einmal sehen wollte, wie Logi und Loki, deren Namenähnlichkeit ihm auffiel, sich wohl neben einander ausnehmen möchten, ungefähr wie zur Zeit der Auflösung der Heldensage willkürlich Kämpfe zwischen den grössten Helden der einzelnen Sagenkreise gedichtet wurden, wie z. B. im Rosengarten. Da hier Loki so verwunderlich schlecht besteht, so muss man doch zu dem Ergebniss gekommen sein, er könne sich in der Gefrässigkeit mit dem Feuer nicht messen. — Vielleicht ist aber die Namendeutung Loki's einfacher, als man denkt. Loki stimmt mit Ausnahme der Endung genau mit lokinn, dem part. praet. von at lûka. Sollte der Name nun nicht passive Bedeutung haben? „Der Geschlossene, der Gefesselte" wäre doch eine sehr passende Bezeichnung für den angefesselten bösen Loki. Ist diese Erklärung richtig, dann ist der Name spätern Ursprungs und trägt die Naturbedeutung nicht in sich. — Ein Beiname von ihm, Loptr, „Luft", giebt sich danach um so klarer. Loki könnte danach der Herrscher über Wind und Wetter sein, oder der in der Luft wirkende. — Sein dritter Name Loðurr wird etwas zweifelhaft als das „lodernde Feuer" gedeutet, worin man auch den mächtigen Windzug versinnlicht finden könnte, der die Flammen emportreibt.

Der Bericht über seine Herkunft kann dazu dienen, seine Beziehung auf den Wind wahrscheinlicher zu machen. Sein Vater „Schifftreiber", das heisst wohl „Wind", seine Mutter „Laubinsel", was eine Bezeichnung für den Wald sein kann, oder „Nagel", mit welchem Namen auch Schiffe, die mit glänzenden Nägeln verziert waren, bezeichnet wurden, und sein Bruder „Wohnungsverwüster", können alle ersonnen sein, um sein Wesen als Windgott näher zu bezeichnen: „Der Wind, der den nächtlich dunkeln Wald durchheult, wäre der bildliche Ausdruck für Loki's Ursprung", wie es treffend ausgesprochen worden ist, oder, kann man hinzusetzen: „Der Wind, der sich heulend in den Segeln fängt und das Schiff vorwärts treibt". Unter den poetischen Bezeichnungen des Windes in der jüngeren Edda finden sich auch „Beschädiger oder Tödter oder Hund oder Wolf des Baumes oder des Segels oder des Segelschiffes." — Ein so geborner Gott konnte wohl zum Vater alles Uebels werden; also konnte man auch umgekehrt dem zum bösen Dämon gewordenen Loki eine solche Abstammung geben.

Loki's Gattin heisst Sigyn, von ihr hat er zwei Söhne, Vali und Nari oder Narfi. Sigyn wird an verschiedenen Orten unter den Asinnen genannt und zeichnet sich bei der Fesselung Loki's durch ihre Treue aus, da sie ihn nicht verlässt und seine Qualen lindert, so viel sie vermag. Eben diese alles besiegende Liebe ist vielleicht auch in ihrem Namen ausgesprochen. — Von den Söhnen aus dieser Ehe hat sich in wenigen beiläufigen Worten ein Mythus erhalten, der auf hohes Alter deutet. Bei der Fesselung Loki's werden sie auch gefangen; den Vali verwandeln die Asen in einen Wolf, und er zerreisst seinen Bruder Narfi, mit dessen Därmen Loki darauf gebunden wird. — Vali ist sonst einer der Asen. Er rächt den Tod Baldr's, indem er den Höðr tödtet. Nörvi oder Narfi heisst ein Riese, der Vater der Nacht, der Dämon der mitternächtigen Himmelsgegend, von der alle Dunkelheit ausgeht. Sollen wir nun annehmen, dass hier blinder Zufall gewaltet habe, oder ist es nicht vielmehr weit wahrscheinlicher, dass ein innerer Zusammenhang zwischen diesen Namen besteht? Dann ergibt sich ein sehr einfacher und seine Bedeutung auf das klarste in sich tragender Mythus. Vali, der Ase, ein Gott des lichten Tageshimmels, zerreisst Narfi, den Urheber des nächtlichen Dunkels. Was liegt hier näher, als die Beziehung auf den Kampf des Tages mit der Nacht in der Morgendämmerung? Und wer denkt dabei nicht an das schöne Wächterlied Wolfram's von Eschenbach, welches beginnt:

„Seine Klauen
durch die Wolken sind geschlagen,
er steigt auf mit grosser Kraft;
ich seh' ihn grauen
den Tag —,“

und an so viele andre Vergleiche des Tages mit einem Thiere, das die Nacht zum Weichen bringt oder verschlingt? Sehr nahe liegt es, das erste Tagesgrauen und die fahlen silbergrauen Wolken darin mit dem fahlen Silbergrau des Wolfes zu vergleichen. Das ist eine sehr einfache Erklärung, die, wenn sie richtig ist, von umfassendster Bedeutung für die gesammte germanische Mythologie sein muss. So ist hier in der Erzählung von Vali und Nari oder Narfi ein klarer, einfacher Naturmythus gewonnen, der ohne Zweifel aus ältester Zeit stammt. Er ist später verdunkelt worden, weil seine

Bedeutung zurücktrat, als die Gestalt Loki's nach der finstern Seite hin sich ausbildete, und er ist nur zufällig überliefert, als lebendiger Beitrag zu der Bestrafung Loki's. Folgerichtigerweise konnte man aber später den Asen Vali nicht mehr als Sohn Loki's betrachten, daher wird an einem andern Orte nur ein Sohn von ihm genannt, Nari oder Narfi, und noch später wurde in schwacher Erinnerung der Mythus so aufbewahrt: „Loki ward mit den Därmen seines Sohnes Nari gebunden, und sein Sohn Narfi ward zum Wolfe." — Dieselbe Stellung, wie in dem besprochenen Mythus, hat Vali als Ase, wo er den blinden Höðr tödtet, indem er als Gott des lichten Tageshimmels den blinden Gott des Tageshimmels ohne Sonne, d. h. zur Zeit der Wintersonnenwende, besiegt und tödtet. Wir könnten hier eine andre Fassung desselben Mythus vor uns haben, und zwar eine spätere. Doch will ich damit keineswegs Narfi und Höðr als identisch angesehen haben, nur als im Wesen mit einander verwandt. — Dass nun Loki zum Vater eines Gottes des Tageshimmels und zugleich des Urhebers der Nacht gemacht worden ist, ist in seiner doppelten Natur begründet und jedenfalls ein sehr alter Zug, obgleich vermuthlich Vali und Narfi selbst noch älter sind, weil die genealogische Verbindung mythischer Gestalten, wofern sie nicht eben um der Genealogie willen erdacht sind, stets aus späterer Zeit stammt, als diese selbst. — Ein Nachklang dieses Kampfes hat sich in dem Mythus erhalten, dass Loki und Heimdall einstmals in der Gestalt von Seehunden um den Brîsingschmuck kämpften, den Loki der Freyja geraubt und unter Klippen im Meere versteckt hatte. Heimdall, der hier Vali's Stelle vertritt, gewinnt ihn ihm ab, das heisst, er führt die Sonne wieder herauf, die Loki in das Meer versenkt hatte; als Gott des Tages kämpft er mit dem Dämon der Finsterniss, beide in der Gestalt grauer Seehunde. Erst als in Loki die finstere, verderbliche Seite seines Wesens vorwiegend geworden war, konnte er in diesem Sinne mit Heimdall in Kampf treten.

Aus dem Mythus von Loki's Söhnen aber ergiebt sich ein Schluss auf seine eigne Bedeutung. Konnte er als Vater des Tageshimmels und des Urhebers der Nacht betrachtet werden, so kann man in ihm kaum etwas andres gesehen haben, als einen grossen Himmelsgott. Aber nicht einen Gott des majestätisch in sich ruhenden

Himmels. Seine Beziehung auf den Wind und sein Charakter als Urheber aller Bewegung und als der Beweglichste der Götter führt darauf, ihn als Gott des bewegten Himmels, der sich im Winde offenbart und alle wohlthätigen und verderblichen Veränderungen am Himmel verursacht, aufzufassen. — Alles, was er thut, hat auf Himmelserscheinungen Bezug. Er raubt die Sonne als den Brîsingschmuck vom Himmel und versenkt sie in's Meer, und er führt sie als den Ring Andvaranaut wieder herauf. Er verursacht den Verlust Iðunn's mit ihren Sonnenäpfeln, und er bringt sie wieder. Durch seinen Rath kommen die Asen in Gefahr, Freyja und dazu Sonne und Mond zu verlieren, und durch seine List werden sie aus der Gefahr gerettet. Er schneidet Sif's Haare, die treffend als die Sonnenstrahlen gedeutet worden sind, ab und ersetzt sie durch goldne, und zugleich verschafft er den Göttern die grössten Kleinode: den Speer Gungnir, das Schiff Skiðbladnir, Freyr's goldborstigen Eber, den Goldring Draupnir und Thôr's Hammer, die sämmtlich auf lichte Himmelserscheinungen zu deuten sind. Mit seiner Hülfe holt Thôr seinen Hammer wieder von den Riesen. Er löst die grossen Himmelsgötter aus der Gefangenschaft. Er schafft mit ihnen zusammen Welt und Menschen. Er verursacht den Tod des lichten Himmelsgottes Baldr und verhindert sein Wiederkommen. — Ich muss es mir hier versagen, auf die Deutung aller dieser Mythen und auf die zahllosen andern Beziehungen, in denen er auftritt, näher einzugehen. Nur darauf will ich im Vorbeigehen noch aufmerksam machen, dass seine Bedeutung als Himmelsgott sich in Skandinavien bis auf den heutigen Tag in manchen Redensarten erhalten hat. Zieht die Sonne Wasser, so sagt der Isländer „Loki fährt über die Aecker", und der Däne „Loki trinkt Wasser"; wenn an heissen Tagen Dünste auf der Erde schweben, so heisst es in Nordjütland: „Loki säet heute Hafer", oder: „Loki treibt heute seine Geisse aus", und wenn die Vögel in der Mauserzeit ihre Federn verlieren, so sagt man: „sie gehen unter Loki's Egge"; „Loki's Brand" heisst auf Island der Sirius, „Loki's Dunst" der Irrwisch, und beim Knistern des Feuers sagt man in Norwegen: „Loki gibt seinen Kindern Schläge."

Durch dieses sein Wesen als grosser Himmelsgott ist Loki in die nächste innere Verwandtschaft mit Ôðinn getreten, in

Folge deren eben sie zu Brüdern gemacht wurden. Und darum ist ihre Berührung mit einander noch viel grösser, als ich bisher erörtert habe, und liesse sich fast bis in's Einzelnste hinein nachweisen. Eine Anzahl Beinamen Ôðinn's bezeichnen auch ihn als den Herrscher über Wind und Wetter. Durch seine Thaten wird auch Loki sehr oft der Anstifter von Kämpfen. Auch Ôðinn's Charakter erscheint mitunter in zweifelhaftem Lichte, sein Beiname Bölverkr, „Unheilsstifter", entspricht ganz Loki's Bezeichnung als bölva-smiðr, „Unheilschmid", und obgleich Ôðinn die Weisheit und Klugheit im höheren Sinne vertritt, so verschmäht er doch auch nicht, die verschmitzte List anzuwenden und zu ihr zu rathen.

„Wenn du einen hast,
dem du nicht wohl vertraust,
und willst du von ihm doch Gutes erlangen,
mit dem musst du schön reden,
doch falsch denken,
und Trug mit Lüge vergelten."

das ist einer seiner Rathschläge in dem Liede der Weisheit, Hâvamâl, und ähnlich gibt es noch viele.

Je weiter man in der Zeit der Mythenbildung zurück geht, um so mehr werden sich Ôðinn und Loki näher treten, ja ich meine sogar, dass Beide ursprünglich Eins gewesen sind, das heisst, dass Loki sich von demselben grossen Himmelsgotte durch Individualisirung einer seiner Erscheinungsseiten abgelöst hat, von dem Ôðinn in der germanischen Mythologie die späteste und reifste Gestalt ist. Derartige Ablösungen und Individualisirungen einzelner Erscheinungsseiten des grossen Himmelsgottes sind überhaupt nach meiner Ansicht der Grund der Ausbildung des germanischen Vielgöttersystems. Dass Thôr's Wesen nicht allein in Blitz und Donner aufgeht, sondern dass er ein Himmelsgott ist, der sich besonders im Gewitter äussert, liegt auf der Hand. Ebenso ist Heimdall, der Wächter der Brücke Bifröst, nicht allein der Regenbogen, sondern ein Himmelsgott, der sein Wesen in der freundlichen Erscheinung des vom Regenbogen verklärten Himmels findet. Týr ist ohne allen Zweifel der älteste Himmelsgott der Germanen. Und so kann man bei allen Göttern die Beziehung auf den Himmel nachweisen. Darum ist es nun auch natürlich, dass

in Folge dieser inneren Verwandtschaft noch viele äussere Berührungen der Götter unter einander geblieben sind, und dass namentlich Loki, der beweglichste der Asen, nicht nur mit Ôðinn, sondern mit fast jedem von ihnen Uebereinstimmungen zeigt. Sein Unterschied von ihnen ist der des beweglichen vom ruhenden Himmel, und allmählig bildete sich daraus ein feindlicher Gegensatz.

Von einem Kampfe zwischen den Brüdern Ôðinn und Loki, in Folge dessen Loki zu den Riesen verstossen worden wäre, wie man ihn doch fast als für den mythenbildenden Volksgeist nothwendige Erklärung der Entzweiung beider voraussetzen sollte, hat sich keine Ueberlieferung erhalten, und das ist auch natürlich, da das spätere Bewusstsein Loki nicht mehr als Gott anerkennen konnte. Doch es konnte wohl ein solcher Mythus vorhanden gewesen sein, der sich aus geringen Bruchstücken wiederherstellen liesse. Heimdall's Kampf mit Loki könnte ein Nachklang davon sein. Nach einer dunkeln Ueberlieferung hat Loki acht Winter unter der Erde gelebt. Er könnte dahin von Ôðinn verbannt worden sein. Saxo berichtet, dass einmal ein gewisser Mitothin, ein andermal der Ase Uller Ôðinn's Stelle eingenommen haben, aber von ihm besiegt und verbannt worden sind. Darin mögen sich auch Spuren jenes Kampfes erhalten haben. Sehr häufig haben bei der Auflösung der Mythen Helden, die in besonderer Gunst bei den Göttern standen und von ihnen beschützt und mächtig gemacht wurden, die Eigenschaften ihrer Schutzherren angenommen und ihre Sage ist mit deren Thaten in etwas veränderter Form ausgeschmückt worden. Darum ziehe ich auch die Sage von Geirröð hier herbei, der in Folge eines Rathes von Ôðinn seinen Bruder Agnarr mit den Worten: „Fahre du nun dahin, wo böse Geister dich haben!“ verstösst und sich selbst zum alleinigen König macht, während Agnarr unter der Erde in Höhlen mit einer Riesin Kinder zeugt. Eine eben solche Verwünschung stösst Ôðinn einmal gegen Thôr aus, dem er als der Ferge Harbarðr die Ueberfahrt über einen Meeresarm verweigert, an dessen gegenüberliegendem Ufer Thôr auf der Rückkehr von einer Ostfahrt zu den Riesen angekommen ist: „Fahre du nur dahin, wo dich ganz die Grimmen haben!“ und er scheint ihn damit zu den Riesen zu verstossen.

Hat nun wirklich einmal ein Mythus davon bestanden, dass

Loki von Ôðinn in die Unterwelt und zu den Riesen verstossen worden ist, so ist anzunehmen, dass er während dieser Verbannung Vater der Ungeheuer geworden ist, die so verderblichen Einfluss auf die Welt ausüben. Das Riesenweib Angrboða, „die Angstbotin", mit der Loki sie gezeugt hat, giebt sich schon durch diesen Namen als ein Produkt späterer Reflexion zu erkennen, und überhaupt ist in der Abstammung der Ungeheuer von Loki eine später erdachte genealogische Verbindung zu vermuthen. Die Ungeheuer selbst sind dagegen ohne Zweifel uralt, ja vielleicht älter, als die Götter. Die furchtbaren Ausbrüche der Vulkane und alle Schauer der unterirdischen Welt sind als von dem im Innern der Erde gefesselten Wolfe Fenrir herrührend gedacht, und die zerstörenden Erscheinungen des Meeres werden der auf dem Meeresgrunde liegenden Miðgarðsschlange zugeschrieben. Auch Hel ist eine Tochter Loki's von Angrboða, denn die grauenvollen Vorstellungen, die sich von der Todtengöttin und ihrem Reiche gebildet hatten, kamen dem ausgebildeten dämonischen Charakter Loki's natürlich entgegen. Vielleicht hat ursprünglich an Hel's Stelle als drittes Ungeheuer der die Todten zerfleischende Adler gestanden, der in der Völuspâ dunkel erwähnt ist, und der mit dem Drachen Nîdhöggr, der die Leichen aussaugt, vielleicht übereinkommt. Da die Vorstellungen von demselben später mit zur Ausmalung des Todtenreiches verwendet wurden, so wäre es sehr natürlich, dass für ihn Hel, die das Ganze beherrscht, gesetzt wurde.

Durch den Aufenthalt bei den Riesen hat Loki etwas von ihnen angenommen, und nun tritt seine dämonische Wildheit mehr und mehr hervor. Er ist jetzt in der That der Unheilstifter, die Schande der Götter und Menschen. Er versäumt keine Gelegenheit, den Göttern zu schaden, seine grösste Unthat aber ist, dass er den Tod des lichten Baldr verschuldet, durch welchen den Göttern zuerst ihr unvermeidlicher Untergang gewiss wird. Darum kann er nicht mehr unter den Göttern geduldet werden, er schweift geächtet in der Welt umher und wird gefangen und gefesselt. Seine Fesselung erinnert so sehr an die Fenrirs, dass sie sehr wahrscheinlich von ihr entlehnt ist. An sie knüpft sich ein rührendes Bild unverbrüchlicher Gattentreue. Sigyn, sein Weib, ist ihm gefolgt und lindert seine Qualen, indem sie die Gifttropfen,

die von der über ihm aufgehängten Schlange in sein Antlitz träufeln, in einem Becken auffängt. Und wenn die Schale voll ist, dann geht sie und giesst das Gift aus; unterdessen aber tropft ihm das Gift ins Angesicht; dagegen sträubt er sich so heftig, dass die ganze Erde schüttert, und das nennt man Erdbeben.

Das ist der gegenwärtige Zustand der Welt: Loki und die Ungethüme sind gefesselt und unschädlich, und nur in ohnmächtigen Zuckungen geben sie mitunter von ihrem Dasein Zeugniss. Doch die Asen wissen sehr wohl, dass dieser Zustand der Ruhe kein dauernder ist: sie sind ganz auf den hoffnungslosen Kampf und Untergang gefasst, den sie voraussehen, und achten sorgfältig auf alle Vorzeichen desselben. In der Natur zeigen sich die ersten Spuren:

„Niemals steht fest
Erde noch Sonne,
in der Luft mindert sich nie
der Sturm des Verderbens."

Darauf dringt das Verderben auch in die moralische Welt:

„Brüder werden sich schlagen
und sich zu Mördern werden,
Verwandte werden
Verwandte vernichten:
Die Erde dröhnt
heftig erbebend,
kein Mann wird
des andern schonen." —

„Hartes ist in der Welt,
grosse Unzucht,
Beilzeit, Waffenzeit,
Schilde werden gespalten,
Sturmzeit, Wolfszeit,
ehe die Welt untergeht."

dann folgt ein Winter, der drei Jahre lang fortdauert, wo die Sonne ihre Kraft verliert und alles im Frost erstarrt. Und nun kommt Ragnarökr, die „Götterdämmerung."

Sonne und Mond werden von Wölfen verschlungen, die Sterne fallen vom Himmel; die Erde erbebt in ihren Grundfesten, die Bäume werden aus dem Boden gerissen, die Berge stürzen zusammen. Die ganze Welt tobt im wildesten Aufruhr. Die Un-

geheuer werden entfesselt. Der Fenriswolf fährt mit offnem Rachen daher, sein Oberkiefer stösst an den Himmel, sein Unterkiefer an die Erde, und sie würden noch weiter auseinandergehen, wenn Raum dazu wäre; Feuer brennt ihm aus Augen und Nase. Die Miðgarðsschlange kommt fürchterlich neben dem Wolfe daher, sie bläst Gift aus, das Luft und Meer besprengt. Da wird Naglfar das Todtenschiff flott, in ihm fahren alle Ungethüme daher, Loki steuert. In dem Getöse klafft der Himmel auseinander und Muspell's Söhne kommen feuerglänzend dahergeritten, Surtr voran, und vor und hinter ihm lodernde Flammen; vor seinem Schwerte scheint es glänzender als vor der Sonne. Alle zerstörenden Gewalten werden frei und fahren zum Kampfe über die Brücke Bifröst, die unter ihnen zusammenbricht.

Die Asen sehen den Untergang herankommen:

„Laut bläst Heimdall,
das Horn ist erhoben,
Ôðinn redet
mit Thîmir's Haupte."
„Was ist mit den Asen?
Was ist mit den Alfen?
ganz Jötunheim rauscht,
die Asen sind in der Rathsversammlung."

Sie halten Rath über den bevorstehenden Kampf, und nun fahren sie gewaffnet in die Schlacht, hinter ihnen die Schaaren der Einherier aus Valhalla. Ôðinn reitet voran, den Speer in der Hand, in Goldhelm und glänzendem Panzer. Der Kampf beginnt. Alle Asen fallen bis auf einen, doch nicht ohne die Mächte der Finsterniss zu vertilgen. Alles geht in Flammen auf, die Erde sinkt ins Meer. — Doch der Untergang ist kein bleibender. Grün und schön steigt die Erde wieder aus dem Meere, die Fluthen fallen, die Asen kommen wieder, ein neues Menschengeschlecht wird die neue Erde bewohnen, alles Uebel wird schwinden, die Aecker wachsen unbesäet. Und die neue Welt erhält einen neuen Gott:

„Da kommt der Mächtigere
zum Göttergericht,
der Starke von oben,
der alles beherrscht:
er hält Gericht
und legt die Streitigkeiten bei,

setzt heilige Satzungen,
welche bleiben sollen."

Diese Schilderung des Weltunterganges, welche wohl das Erhabenste ist, was je in einer Mythologie geschaffen wurde, stammt aus der Zeit der vollendeten Reife der nordischen Mythologie. Aus kleinen Keimen entsprossen, ist der Mythus vom Ragnarökr emporgewachsen, er überschattet das ganze Leben der Welt und der Götter und bildet den Abschluss der grossen Welttragödie der germanischen Mythologie. — Aus der düsteren Gluth, in der oft die Sonne auf und untergeht, mochte man das erste schwache Vorbild des grossen Weltbrandes schöpfen. Aber der eigentliche Grund der Ausbildung des Mythus liegt tiefer. Er ist in dem Charakter der nordischen Natur zu finden, wie sie sich dem Menschen darstellt und auf sein Inneres wirkt. Karg spendet sie ihre Gaben, selten erscheint der Himmel heiter, der bei weitem grösste Theil des Jahres ist winterlich unfreundlich, und in der schönen Jahreszeit scheinen die wohlthätigen Naturmächte mit Anstrengung gegen die verderblichen zu kämpfen und im Laufe der Zeiten immer mehr zurückgedrängt zu werden, denn der Glaube an eine schönere Vergangenheit ist in solchen Verhältnissen natürlich. Durch viele Erscheinungen der nordischen Natur belebt, wurde diese Vorstellung allmählig in immer grössere Verhältnisse gehoben und zu dem mächtigen Ragnarökrmythus ausgebildet. — Selbst eine Ahnung von dem Untergange der Religion scheint in der Vorstellung von dem neuen unbekannten Gotte zu liegen.

„Da kommt ein andrer
noch mächtigerer,
Doch wage ich nicht,
Den zu nennen;
wenige sehen
weiter vorwärts,
als wo Ôðinn wird
dem Wolf begegnen." —

heisst es in einem andern Eddaliede. Dass darin jedoch eine Beziehung auf das Christenthum ausgedrückt wäre, wie Viele annehmen, ist sehr unwahrscheinlich, da dieser neue Gott so natürlich mit der neuen Welt zusammenhängt, dass er mit ihr fast nothwendig gegeben war: ein Gott, der, mächtiger als die früheren,

sie beherrscht und Glück und Frieden herstellt. Dass nun gar aus der Kunde von dem welterobernden Christenthum erst der ganze Mythus entstanden oder zu der weltumfassenden Bedeutung gekommen wäre, ist gar nicht denkbar.

Der Antheil Loki's am Weltuntergange ist danach auch erst ein Erzeugniss der gereiften Weltanschauung. Wie es unendlich oft geschieht, so haben sich hier zwei Mythen neben einander entwickelt, und sind dann auf Grund ihrer inneren Verwandtschaft mit einander verbunden worden. Aus denselben Keimen aber, wie die Götterdämmerung, ist auch, nur in andrem Gebiete, Loki erwachsen. Es ist die Beobachtung, dass der grosse Himmelsgott im Norden nicht so mächtig ist, wie in den südlicheren Ländern, die dazu geführt hat, ihm den helfenden und schadenden Gefährten an die Seite zu geben, der auch am Himmel sichtbar ist, nicht in erhabener Ruhe thronend, sondern umherschweifend und alle Bewegung wohlthätiger und nachtheiliger Art hervorrufend und befördernd.

Und nun, zum Schlusse eilend, werfe ich noch einen Blick auf die Mythologien der urverwandten Völker, um von da aus die volle Uebersicht über die Entstehung und Entwicklung Loki's zu finden.

Durch die vergleichende Mythologie können wir auf manche religiöse Reformation schliessen, die in unvordenklicher Zeit stattfand, indem an die Stelle der früheren Götter neue gesetzt wurden. Wohl die älteste dieser Reformationen, in die dunkelste Urzeit zurückführend, ist die, durch welche der grosse Himmelsgott Οὐρανός, der indische Vâruna, entthront wurde und sich eine Reihe neuer Göttergestalten bildete, welche alle aus einem Keime aufwuchsen. — Von der Wurzel div, „leuchten, glänzen", heisst im Sanskrit der helle Himmel dyaus, und die himmlischen Götter der Inder dêvas, welches Wort sich bekanntlich auch bei den Persern mit etwas veränderter Bedeutung findet. Dem entspricht das griechische Θεός, das lateinische deus, nordisch tivar für Gott, Götter. Da die ursprüngliche Bedeutung in diesen Sprachen vergessen ist, so haben sie ohne Zweifel jene Wörter und Begriffe aus der gemeinsamen Urheimath mitgebracht, und daher hiessen schon vor der Trennung im arischen Urvolke die Götter devas.

Während sich im Sanskrit keine Spur davon findet, das Appellativum zum Eigennamen umzubilden, ist diese Umbildung im griechischen Δεύς, Ζεύς, im lateinischen Diovis, Jovis, Jupiter, und im germanisch-nordischen Tyr, Zio vollzogen. Daraus ist zu schliessen, dass sich der Name für einen bestimmten Gott unter den europäischen Stämmen erst nach ihrer Trennung von den asiatischen gebildet hat. Bei den Griechen ist Zeus, bei den Römern Jupiter der höchste Gott, bei den Germanen dagegen hat Týr eine untergeordnete Stellung, er ist ein Sohn Ôðinn's und tritt gegen manche andere Götter sehr zurück. Doch ist nicht zu zweifeln, dass er auch bei den Germanen ursprünglich der oberste Gott war, und das machen die Quellen selbst sehr wahrscheinlich. Eine ausserordentlich reiche Verbreitung seines Namens in Orts- und andern Namen Skandinaviens und Deutschlands ist nachgewiesen; er ist Kriegsgott, wie Ôðinn, er wird von den tapfern Kriegern angerufen; er ist der kühnste und tapferste der Asen; nach ihm nannten sich die nordischen Könige Tyr's Anverwandte, und in den Wochentagsnamen erscheint er mit Ôðinn und Thôr als der erste unter ihnen. Als der Wolf Fenrir noch klein war und ihn die Asen in Asgarð erzogen, hat Týr allein gewagt, ihm Speise zu bringen, und er bewirkt seine Fesselung, verliert aber dabei seine rechte Hand. Das heisst: der grosse Himmelsgott hat in der Urzeit die Macht der finstern Tiefe, die damals noch wohlthätig im Wechsel mit dem Licht auf die Erde wirkte, in seinem Dienste gehabt und ihr das Leben gefristet, doch als sie wächst, die Welt zu verschlingen droht und unter der Erde gefesselt werden muss, büsst er im Kampf mit ihr einen Theil seiner Macht ein. Was liegt hier näher, als der Gedanke an die Wanderung der Germanen aus den südlichen Ländern, wo der lichte Himmel mächtig über die unschädliche Finsterniss ist, nach dem Norden, wo er seine Macht zum Theil verliert? — Und nun konnte man geschlossen haben: dieser Týr, der die rechte Hand verloren hat, ist nicht mehr der allgewaltige Himmelsgott, und ein so gewaltiger Himmelsgott, wie er war, ist überhaupt nicht mehr; einer aber ist der grösste, und der offenbart sich am mächtigsten im Gewitter, wenn er mit dem Blitzhammer die Riesen niederschmettert: es ist Thôr, der Donnergott. Aber er ist nicht stark genug, um allein diese Thaten

zu vollführen, denn er ist durch Wolken, Nebel und Finsterniss zu sehr im freien Handeln gehemmt: darum muss er einen Gefährten haben, der ihm beisteht und kräftig und klug genug ist, die Hindernisse, die auf der Fahrt bis zum Kampfe im Wege sind, wegzuräumen, denn im Kampfe selbst, wenn er seinen Hammer hat und zu den Riesen gelangt ist, d. h. wenn ein Gewitter am Himmel steht, da ist Thôr der alte starke Gott, der in Getöse und Feuerflammen daherfährt und alles zu Boden schlägt. Und da mag ihm wohl Týr auch einmal beistehen. Aber auch zum Gefährten passt er wenig, denn er ist zu unmächtig gegen die Dämonen der Finsterniss. Es muss ein Gott sein, der die Macht hat alle Veränderungen in der Natur hervorzurufen, wohlthätige wie verderbliche, Licht und Finsterniss, er muss vor allem gewandt und klug sein, denn mit offner Gewalt lässt sich nicht immer kämpfen: also ein grosser Himmelsgott mit jugendlicher Gewandtheit. Und worin sollte sich dieses deutlicher offenbaren, als in der stets beweglichen Luft? Es ist Loptr, der mit seinem Hauch die Wolken zerstreut und zusammenführt, der den Donnergott in die Kämpfe mit den Riesen verwickelt, der die Sonne herauf und hinab führt, der den lichten Tag erzeugt und tödtet, es ist Loðurr, der im lodernden, prasselnden Feuer emporfährt. Er hat sich von dem Himmelsgotte abgelöst und ist doch sein unzertrennlicher Gefährte, denn der bewegte Himmel löst sich von dem ruhenden Himmel und bleibt doch mit ihm vereinigt. — Doch der Gott, der nichts vermag, als in Donner und Blitz loszuschlagen, hat ein zu beschränktes Gebiet seiner Macht, und seinen Gefährten fehlt es wieder an der Kraft, der nichts widerstehen kann. Wer aber soll den Menschen beistehen, wenn kein Gewitter am Himmel steht? Wen sollen sie in ihren Schlachten anrufen, wer gibt ihnen Weisheit und dichterische Begeisterung, wer beschützt alles höhere geistige Leben? Es muss noch ein höherer Gott sein. Da zeigt er sich, wenn er seinen Speer, den Sonnenstrahl, über die feindliche Schlachtreihe schleudert und sie blendet, es ist Helblindi; doch in seiner ganzen Grösse erscheint er, wenn er mit seinem klaren Auge von Oben herniederblickt, aus dem unendliche Weisheit und Hoheit strahlt. Darum ist er noch viel grösser in der Weisheit, und die erwirbt man sich nicht, wenn man daheim sitzt, es ist Ôðinn, der Weitumher-

gefahrene, Vielerfahrene. Loptr ist sein Bruder, mit wem sonst als mit ihm, dem Gewandten, Beweglichen, sollte er in der Urzeit umhergewandert sein und Welt und Menschen geschaffen haben? — Doch es scheint, dass Loptr's Wesen mit der Zeit immer zweideutiger wird. Die Veränderungen, die er hervorruft, sind seltner den Göttern und Menschen zum Nutzen, als zum Schaden: zwar muss er stets wieder das Unheil abwenden, aber er führt immer neue Gefahren herbei, das scheint seine Lust zu sein. Und es wird immer schlimmer in der Welt, die gute alte Zeit ist vorbei, langsam schleicht das Verderben heran. Die finstern Mächte wachsen. Das ist Loptr's Schuld, darum ist er ihr Vater, er muss eine Zeit lang von den Göttern verbannt und bei den Dämonen gewesen sein. Doch nein: wie könnte er überhaupt ein Gott und Ôðinn's Bruder sein? Er ist ein böser Dämon, den die Götter gebrauchen und der ihnen beistehen muss, aber er stammt von den bösen Riesen, er ist nur in den Urtagen zu den Asen gekommen und hat mit Ôðinn Blutbrüderschaft geschlossen, daher kommt seine vertraute Vereinigung mit ihm, und darum ist er stets bei den Asen wie ein Ase selbst. Aber er treibt es zu weit: er hat den Gott des lichten Sommertages getödtet und den des dämmernden Wintertages an seine Stelle gesetzt; zwar wird dieser bald wieder vom Gotte des hellen Frühlings erschlagen, doch die schöne Zeit der Herrschaft des reinen Lichtes ist dahin und kommt nicht wieder. Loptr, der Unheilstifter, die Schande der Götter und Menschen, muss gefesselt und bestraft werden. Nun ist es Loki, der Gefesselte, und das ist er noch und wird in Banden liegen bis zur Götterdämmerung, die der alten Welt ein Ende machen wird.

Die Weissagung ist erfüllt: die alten Götter sind gestürzt, aber mit ihnen nicht der germanische Volksgeist, der sie geschaffen hat. Lebenskräftig wird er wachsen und gedeihen, so lange er den Geist der Verneinung in sich hegt, denn

„Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh',“ —

wenn er nicht den Gesellen bei sich hat,

„der reizt und wirkt und muss, als Teufel, schaffen.“

Ich bin zu Ende. Ich habe, besonders in dem letzten Theile meines Vortrages, eine Reihe sehr unmassgeblicher Vermuthungen

aufgestellt, die ich durchaus nicht selbst als unumstösslich angesehen wissen wollte, und die ich rücksichtslosester Kritik anheimgebe. Wo die Gewissheit fehlt, muss man sich mit ihnen behelfen, und ich konnte nur durch sie meine Untersuchungen zum Abschlusse bringen. Auch auf Vollständigkeit kann mein Vortrag keinen Anspruch machen. Ich habe vieles nur andeuten können, vieles ganz übergehen müssen, und musste mich begnügen, nur die Hauptpunkte der Untersuchung näher zu erörtern, weil ausführliche Behandlung des Ganzen in einem kurzen Vortrag unmöglich war. Wenn es mir aber gelungen ist, zur Förderung der Wissenschaft und besonders zur Anregung neuer Forschungen etwas beizutragen, und Ihnen dabei zugleich ein Bild altgermanischen Geisteslebens vorzuführen, das auch für Nichtfachgenossen genug Anziehungskraft besitzt, um Sie in lebendigen Antheil an der Untersuchung zu ziehen, so dass Sie dieselbe gleichsam im Geiste mit durchlebten, dann ist mein Zweck erreicht.

Das Nibelungenlied

als

Kunstwerk.

Vorwort.

Der am vierten Januar dieses Jahres im Grossrathssaale zu Zürich in der Reihe akademischer Vorträge des letzten Winters von mir gehaltene Vortrag erscheint hier in sehr erweiterter Gestalt. Die Kürze der Zeit gestattete mir damals nicht so ausführlich zu sein, wie ich wohl gewünscht hätte, und ich musste daher manches sehr zusammendrängen und ohne die nöthige Begründung geben. Schon darum fühle ich eine Art von Verpflichtung gegen meine Zuhörer, das Ganze vollständig der Oeffentlichkeit zu übergeben. Dazu kommt noch, dass bei Mittheilung der Stellen, die ich zur Begründung meiner Ansichten brauchte, ein Uebelstand unvermeidlich war. Entweder musste das in der Uebersetzung geschehen, und damit hätte ich einen meiner Hauptzwecke, von der Schönheit des Originals einen Begriff zu geben, opfern müssen, da auch die beste Uebertragung dasselbe nicht entfernt ersetzen kann, oder ich musste sie im Urtext mittheilen auf die Gefahr hin, dass nicht alles für den in der mittelhochdeutschen Sprache nicht Bewanderten immer ganz verständlich sein würde. Ich wählte unbedenklich den letzteren Weg, da mir der damit verbundene Missstand als das kleinere Uebel erschien. Durfte ich ja doch hoffen, dass das meiste bei der grossen Verwandtschaft der mittelhochdeutschen Sprache mit der unsrigen und besonders mit dem allemannischen Dialekt dennoch verstanden werden würde. Natürlich aber waren bei alledem manche

schwierigeren Ausdrücke nicht zu umgehen. Eine Erklärung derselben im Vortrage selbst zu geben, war nicht thunlich, schon weil dadurch die mir zugemessene Zeit noch mehr verkürzt worden wäre, dann aber, weil solche Erklärungen den Gang der Rede störend unterbrochen haben würden. Dieser unvermeidliche Mangel meines Vortrages aber musste es mir doppelt erwünscht machen, durch seine Herausgabe mit Erklärung der schwierigeren Ausdrücke Jedem einen klaren Einblick in meine Beweisführung zu ermöglichen.

Und so übergebe ich diese Arbeit der Oeffentlichkeit mit einem doppelten Wunsche: einmal, dass meine Fachgenossen das, was in ihr selbständige Forschung ist, wohlwollend aufnehmen mögen, und dann, dass ich durch sie dem Nibelungenlied recht viele neue Freunde erwerben möge. Wenn mir die Anerkennung zu Theil würde, dass ich über manche nicht unerhebliche wissenschaftliche Fragen neues Licht verbreitet und zur Förderung der allgemeinen Kenntniss und Werthschätzung unseres herrlichen Nationalepos einen bescheidenen Beitrag geleistet habe, so wäre das das Höchste, was ich wünschen kann.

Fluntern bei Zürich, Ende Mai 1866.

Hugo Wislicenus.

Das Nibelungenlied.

Neben der Sprache ist es die Literatur, und vor allem die poetische Literatur, welche das geistige Band bildet, das die Glieder einer Nation fortdauernd fest umschlingt und ihnen, auch den äusserlich von ihr getrennten, ihre geistige Verwandtschaft immer wieder zum klaren Bewusstsein bringt. Darum hält der deutsche Schweizer mit Recht darauf, dass die Koryphäen der deutschen Dichtung auch ihm wie jedem Deutschen angehören, ebenso wie die deutschen Dichter der Schweiz in keiner Geschichte der deutschen Literatur fehlen dürfen. Wenn ich mir daher erlaube, Ihre Aufmerksamkeit heute auf eines der edelsten Werke deutschen Geistes zu lenken, so darf ich auf Ihrer aller warme Theilnahme rechnen, auch wenn es nicht aus jener ruhmreichen Vorzeit stammte, in welcher alle Glieder der Nation noch ungetrennt ein Volk bildeten.

Wie ein plötzlich eintretender Frühling, der überall nach langer winterlicher Erstarrung reiches, frisch treibendes Leben hervorruft, so muthet es uns an, wenn wir den bewundernswürdigen Aufschwung der deutschen Literatur zur Zeit der hohenstaufischen Kaiser betrachten. Nach jahrhundertelanger Vernachlässigung der Muttersprache, da die Bildung in den Händen der Geistlichen in der lateinischen Gelehrsamkeit des Mittelalters erstarrt war, werden auf einmal die Fesseln des Herkommens gebrochen, die deutsche Sprache wird wieder das Organ des deutschen Geistes und findet eine Ausbildung zu ausserordentlicher Vollkommenheit; an die Stelle der Geistlichkeit tritt unter frischer Betheiligung des ganzen Volkes ein andrer Stand, der der Edlen, als Träger des geistigen Lebens der Nation, in wenigen Jahrzehnten erstehen Hunderte von Dichtern, und in unvergänglichen Werken bethätigt sich die im Stillen herangereifte Schöpferkraft. An der Spitze dieser machtvollen Entwicklung steht das **Nibelungenlied**, ohne erkennbare Vorläufer (1), auf die gesammte spätere Dichtung vom entscheidensten Einfluss, zugleich in künst-

lerischer Vollendung das Höchste, was überhaupt in dem ganzen Zeitraume geleistet worden ist.

Die sehr naheliegende Frage nach der Entstehung dieses wunderbaren Werkes stösst auf eigenthümliche Schwierigkeiten. Denn während es äusserlich durchaus als Ganzes, als Werk eines Dichters erscheint, nennt sich kein solcher, und auch sonst ist sein Name nicht urkundlich überliefert. So rieth man anfangs auf's Gerathewohl hin und her: auf Heinrich von Ofterdingen, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und andre, aber keine dieser Vermuthungen konnte sich auf zureichende Gründe stützen und vor der besonnenen Kritik bestehen. Da trat Karl Lachmann auf, der grosse Gelehrte und Kritiker, und erklärte die ganze Frage für eine müssige: mit gründlichster Sachkenntniss und ausserordentlichem Scharfsinn führte er die Ansicht durch, das Nibelungenlied sei hervorgegangen aus einer Sammlung einzelner, unabhängig von einander entstandener Volkslieder, die von einer wenig geschickten Hand nothdürftig zusammengefügt und zu dem uns vorliegenden Ganzen verbunden wurden, doch so, dass die Zusammensetzung noch deutlich erkennbar sei und die einzelnen Lieder noch sehr wohl von einander getrennt, ja in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt werden könnten. (2) Nichts ist für den überlegenen Geist Lachmann's bezeichnender, als dass diese Hypothese, welche alle früheren Meinungen geradezu auf den Kopf stellte und sich gar sehr auf subjektive, unbewiesene Voraussetzungen stützte, während seines ganzen Lebens, fast vierzig Jahre lang, in der deutschen Philologie eine fast unbedingte Herrschaft behauptete. (3) Erst nach seinem Tode, im Anfange des letzten Jahrzehnts, regte sich Widerspruch, der seitdem immer stärker erhoben worden ist. (4) Immer noch aber besteht eine schroffe Spaltung zwischen den Anhängern und den Gegnern Lachmann's, und so hat diese Frage auf ihrem Gebiet eine ähnliche Bedeutung, wie die Homerfrage für die klassische Philologie: in beiden wird viel hin und her gestritten, und eine Versöhnung der Gegensätze ist noch nicht erreicht. Es gibt aber jetzt auch eine grosse Zahl von Forschern, die zu der Nibelungenfrage eine unabhängige Stellung eingenommen haben, und das Streben, unbeirrt von persönlicher Autorität und Parteileidenschaft sie neu zu erörtern und ihrer

Beantwortung entgegenzuführen, macht sich immer mehr geltend. (5) Im Allgemeinen ist Lachmanns Kritik durch manche scharfsinnige und gründliche Untersuchung schon sehr wankend gemacht worden, und die Ansicht, dass das Nibelungenlied das Werk eines Dichters sei, zu der auch ich mich bekenne, gewinnt immer mehr Boden.

Es würde die für einen kurzen Vortrag gestatteten Grenzen weit überschreiten, wollte ich auf alle die verwickelten Verhältnisse, die bei erschöpfender Behandlung dieser Frage zur Erwägung kommen müssen, irgend näher eingehen. Nur von einem Gesichtspunkte aus, der aber, wie mich dünkt, für die Forschung von grosser Bedeutung ist und bisher weniger Berücksichtigung gefunden hat, als er wohl verdiente, möchte ich das Nibelungenlied hier in Betracht ziehen. Die Frage, ob es das Werk eines Verfassers ist, wird endgültig entschieden sein, wenn erwiesen werden kann, dass es ein **Kunstwerk**, eine künstlerische Einheit ist, denn eine solche vermag nur der ordnende Geist eines Dichters herzustellen. Ich glaube, dieser Nachweis lässt sich auf das Ueberzeugendste für jeden Vorurtheilslosen führen, und das sei mir gestattet, hier in gedrängter Kürze zu versuchen.

Aber ich habe dabei auch noch ein anderes Ziel im Auge, das mir fast noch mehr am Herzen liegt: ich möchte durch die folgende Betrachtung einen Beitrag dazu geben, das Nibelungenlied, das vielfach in seiner künstlerischen Bedeutung sehr herabgesetzt worden ist, zu der verdienten Anerkennung zu bringen, um so mehr, da es bisher ausser bei den Fachgelehrten doch noch wenig gründlich gekannt ist und daher häufig falsch beurtheilt wird. Ich erinnere mich, vor einer Reihe von Jahren aus dem Munde eines von mir hochgeachteten Gelehrten bei der Charakteristik der homerischen Gedichte es als einen ganz besondern Vorzug derselben vor dem Nibelungenliede rühmen gehört zu haben, dass die homerischen Helden bei aller Tapferkeit und Todesverachtung auch der Thränen sich nicht schämten, während die Recken des Nibelungenliedes sie als weibisch verachteten und ihre Ehre darein setzten, nie zu weinen und nie weiche, menschliche Regungen zu zeigen: was das nun für ein unnatürlich gesteigertes Ehrgefühl sei, wie man sich wohl für solche Helden erwärmen könne! Ich traute kaum

meinen Ohren und glaubte bei so zuversichtlicher Behauptung des Gegentheils von dem, was ich doch bestimmt zu wissen meinte, mich auf mein Gedächtniss nicht verlassen zu können; ich schlug daher zu Hause nach, um mich von dem wahren Sachverhalt zu überzeugen. Da fand ich, dass Rüdiger von Bechlarn weint, als er das Blutbad sieht, dass alle Burgunden, selbst der grimme Hagen, mit ihm weinen, als er ihnen seine Freundschaft aufsagen muss und sich dabei doch noch einmal als der treueste Freund erweist, dass Etzel und alle seine Mannen über Rüdigers Tod eine so laute Wehklage anstimmen, dass es die Berner in der Ferne hören, dass Dietrich von Bern über seiner Helden Tod so laut weint, dass das Haus von seiner Stimme erschallt, — alles das fand ich und noch viel mehr, und war ganz erstaunt über solche Unkenntniss. Aehnliche vage Vorstellungen vom Nibelungenliede und damit verbundene absprechende Urtheile sind wohl auch jetzt noch sehr verbreitet. Wenn es überhaupt der Beachtung werth gehalten, wenn zugestanden wird, dass es manche dichterische Schönheiten enthalte, so gilt es doch meist als ein rohes, barbarisches Werk, das bei manchen Spuren von Talent doch im Ganzen höchst unvollkommen sei, ein Produkt des äussersten Ungeschmackes. Solche Urtheile gehen zum weitaus grössten Theile aus mangelnder Kenntniss hervor. Dass aber das Nibelungenlied bisher noch so wenig gekannt, ist nicht zu verwundern. Die Schuld liegt weniger in dem Mangel an Theilnahme, da ich im Gegentheile häufig das lebhafteste Interesse dafür gefunden habe, sondern einfach daran, dass es bisher an einer brauchbaren Ausgabe gefehlt hat. Das erscheint nun als eine ganz widersinnige Behauptung, und ist doch wirklich so. Denn allerdings haben wir keinen Mangel an Ausgaben des Nibelungenliedes, aber eine Ausgabe, die auf der Höhe der Wissenschaft stünde und damit alles vereinigte, was einem der Sprache Unkundigen das Verständniss des Urtextes erleichtern kann, besitzen wir noch nicht, und so lange sie fehlt, kann das Nibelungenlied nicht allgemein bekannt und richtig gewürdigt werden. Alle Uebersetzungen reichen dazu nicht hin: denn der Urtext kann durch keine, auch nicht die beste derselben vertreten werden, die entweder, wenn die poetische Form streng wiedergegeben werden soll, zu viel vom Inhalte opfern muss, oder, wenn sie in

Prosa abgefasst wird, eben die Schönheiten der Form unberücksichtigt lassen muss. Von keinem Gedichte aber gilt es mehr, als vom Nibelungenliede, dass Inhalt und Form nothwendig zusammengehören, und nur die Vereinigung Beider den ganzen poetischen Genuss gewährt. Daher kann Niemand sagen, dass er das Nibelungenlied kenne, der es nicht vollständig in der Ursprache gelesen hat. Der umständliche Weg aber, durch die Glossare und Grammatiken hindurch zum Verständniss vorzudringen, passt nur für solche, die unsere alte Sprache und Literatur zum Gegenstande eingehenden wissenschaftlichen Studiums machen wollen. Wenn derjenige, welcher dieses Studium nicht berufsmässig treibt, sondern Erweiterung seiner Kenntniss und ästhetischen Genuss sucht, jedes ihm unklare Wort mühsam nachschlagen und häufig lange darüber nachsinnen soll, bis er die rechte Bedeutung findet, so kann es nicht fehlen, dass diese sprachlichen Schwierigkeiten ihn bald ermüden und abstossen, so dass er gar nicht das erreicht, was er erstrebte. Daher eignet sich für solche Zwecke nur eine Ausgabe, die nicht nöthigt, des Verständnisses halber häufig mühsam nachzusuchen, sondern die alle Schwierigkeiten unmittelbar unter dem Texte erklärt. Eine solche aber fehlt noch. Mit ganz besonderer Freude kann ich jedoch hinzufügen, dass diesem Mangel binnen Kurzem abgeholfen sein wird. (6)

Noch ein Grund war es aber, der es verschuldet hat, dass bisher das Nibelungenlied noch so wenig anerkannt und mangelhaft gekannt ist: er liegt in der gelehrten Forschung selbst. Es lag in dem Wesen und der ganzen Richtung der Lachmann'schen Kritik, dass sie weit mehr darauf ausgehen musste, mit zersetzender Schärfe möglichst viele Mängel im Nibelungenliede aufzufinden, als anzuerkennen, was in ihm schön und gross ist: und in der That zeigt Lachmann in seinen Untersuchungen weit mehr kritischen Scharfsinn, als Sinn für poetische Schönheiten. Unter diesem einseitigen Standpunkte hat denn natürlich die ästhetische Beurtheilung bei ihm sehr gelitten. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen aber sind Gemeingut des deutschen Volkes geworden durch Gervinus, der in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung" ein Werk von bleibendem Werthe geschaffen hat, der aber, da er überhaupt weit mehr historisch-stofflichen, als ästhetischen Sinn hat, und da sein Urtheil

daher weit selbständiger in der historischen, als in der ästhetischen Kritik ist, auch in der ästhetischen Beurtheilung des Nibelungenliedes sich allzusehr von Lachmann leiten lässt, und nichts als „vaterländischen Dünkel“ darin findet, es in Bezug auf seinen poetischen Werth neben die homerischen Dichtungen zu stellen. (7) Zu diesem absprechenden Urtheil trete ich aus redlicher Ueberzeugung in den entschiedensten Gegensatz. Wenn ich behaupte, dass das griechische und das deutsche Epos in ihrer Art gleich vollkommene Vertreter des Geistes beider Nationen sind, so hoffe ich, die folgende Untersuchung soll zeigen, ob diese Meinung auf einem Vorurtheile ruht oder sich auf begründete Thatsachen zu stützen vermag. Wenigstens glaube ich nicht, durch die Liebe zum Gegenstande meines Studiums zur Ueberschätzung desselben verleitet worden zu sein, da ich keineswegs das Nibelungenlied für ein in jeder Beziehung vollkommenes Kunstwerk halte; ich meine aber, dass die in ihm vorkommenden kleinen Mängel, die ich sehr wohl kenne, vielfach in masslosester Weise übertrieben worden sind, und dass die ausserordentlichsten Vorzüge für sie entschädigen.

Während die Grösse des Gegenstandes, die geschlossene Composition und die meisterhafte Charakteristik fast ungetheilte Anerkennung und Bewunderung gefunden haben, ist dagegen die äussere Form des Nibelungenlieds vielfach angefochten worden. Man findet sie allzubescheiden, dürftig, kalt, eintönig, ermüdend, man findet die Reime ärmlich und die Sprache trocken und klanglos, man vermisst überhaupt Reife des Seelen- und geistigen Lebens. (8) Alle diese Vorwürfe, wenn sie auf nur einzelne Stellen bezogen werden, sind in gewissem Masse begründet: auf das Ganze ohne Unterschied angewendet aber enthalten sie eine schreiende Ungerechtigkeit. Schwerlich wird Jemand, der vorurtheilslos und mit Sorgfalt das Nibelungenlied liest, die Schönheit der Sprache, die bei der knappsten Einfachheit doch einen unerschöpflichen Reichthum entfaltet, und die vortreffliche Behandlung der poetischen Form verkennen. — Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, das erschöpfend nachzuweisen und Sie in die vielfach verschlungenen Wege der Spezialforschung einzuführen: vielleicht aber gestatten Sie mir gern, Ihnen von einigen Gesichtspunkten aus an Beispielen

zu zeigen, dass es der äusseren Form des Nibelungenliedes durchaus nicht an Schönheit fehlt.

Die Nibelungenstrophe ist ohne Zweifel das grossartigste Versmass der mittelhochdeutschen Poesie. Die langen Verse in ihrer ungekünstelten Einfachheit gestatten die freieste Bewegung, die stumpfen reimenden Schlüsse geben den Versen Festigkeit, die klingenden Cäsuren Weichheit und Mannichfaltigkeit, die grosse Freiheit in der Zahl der Senkungen macht den lebendigsten, verschiedenartigsten Ausdruck möglich, und der um eine Hebung verlängerte letzte Halbvers gibt der Strophe klaren, festen Abschluss und hat in dem volleren Ausklingen etwas Musikalisch-Lyrisches, tief Stimmungsvolles. (9) Grossartige epische Ruhe und Einfachheit, Fähigkeit zum mannichfaltigsten lyrischen Ausdruck, das sind die Vorzüge dieser majestätischen Strophe, die in der Hand des Meisters Kraft und Milde, plastische Schönheit, gehaltvollste Kürze und reichstes inneres Gemüthsleben zu entfalten vermag, wie kaum eine andere. (10) Sie gewinnt dadurch noch eine ganz besondere Bedeutung, dass sie ausser im Nibelungenliede fast nie in der mittelhochdeutschen Dichtung angewendet worden ist und daher eigenste Schöpfung des Dichters zu sein scheint, während sie ihre Macht bewährt hat in ihrer Einwirkung auf die gesammte spätere Dichtung der Deutschen, da eine kaum übersehbare Fülle von meist künstlicheren Strophenformen der mittelhochdeutschen Epiker und Lyriker aus ihr entwickelt worden ist, und selbst noch in der jetzigen Dichtung zwei der einfachsten und der deutschen Sprache angemessensten, weil die freieste Bewegung gestattenden und des mannichfaltigsten Ausdrucks fähigen Versmasse aus ihr abgeleitet sind: ich meine die epische Strophe von vier Versen zu sechs Hebungen mit klingender Cäsur und stumpfem Schluss, wie sie besonders Uhland in des Sängers Fluch und andern Balladen angewendet hat, und die einer Hälfte von ihr entsprechende, mehr lyrische Strophe von vier Halbversen, die (gewöhnlich mit gekreuzten, abwechselnd klingenden und stumpfen Reimen) in sehr vielen einfachen Liedern, wie im König in Thule und der Loreley, Anwendung gefunden hat. Wie vortrefflich aber der Dichter des Nibelungenliedes diese seine Strophe zu behandeln versteht, wie sie meist als angemessenstes Kleid des Inhalts und dieser als noth-

wendiger Körper für die Form erscheint, das liesse sich an einer Fülle von Beispielen zeigen. Ich kann mich hier natürlich nur auf wenige beschränken. Um ihre Anmuth und Weichheit zur Anschauung zu bringen, wähle ich die Stelle, die des Dichters tiefes Gefühl für die Musik zeigt, in der schönen Scene der Nachtwache Volkers und Hagens, wo die unheimlich bange Situation, während die ellenden geste *) von Feinden umlauert sind, durch ein Bild von wunderbarem Zauber verklärt wird. Volker ist mit Hagen vor die Thür des Saales getreten, in dem die Burgunden zur Ruhe gegangen sind. Da lehnt er seinen Schild an die Wand, holt seine Geige herbei, und:

1772 Under die tür des Hûses saz er ûf den stein. 1884
küener videlære wart noch nie dehein.
dô im der seiten dœnen sô süezlîch erklanc:
die stolzen ellenden seitens Volkêre danc.

1773 Dô klungen sîne seiten daz al daz hûs erdôz. 1885
sîn ellen zuo der fuoge, diu wâren beidiu grôz.
süezer unde senfter gîgen er began.
do entswebete er an den betten vil manigen sorgenden man.

1774 Dô si entslâfen wâren und er daz ervant, 1886
dô nam der degen widere den schilt an die hant. (11)
u. s. w.

Wie schliesst sich hier auch in der kräftigeren Stelle zum Schluss die rhythmische Bewegung dem Inhalt in ausdrucksvollster Weise an! — Und in den Schilderungen, wie in der des Festes, bei welchem Siegfried Kriemhilden zum erstenmal sieht:

---

*) ellende (ahd. elilenti, abzuleiten von einem vorauszusetzenden goth. aljalandi „ausser dem Lande“) „fern der Heimath, fremd, in der Fremde,“ wovon die Bedeutung „armselig, unglücklich, elend“ abgeleitet ist, die auch schon im Nibelungenliede vorkommt.

1772, 2 dehein irgend einer. — 3 süezlîch lieblich. seiten Saiten. — 4 seitens (seiten des) sagten dafür.

1773, 1 erdôz præt. von erdüzen laut ertönen. — 2 ellen Kraft und Tapferkeit. — zuo bezeichnet hier einfach das Hinzukommen. — fuoge Schicklichkeit, Geschicklichkeit, Kunst. — 4 entsweben einschläfern. —

1774, 1 ervinden gewahr werden.

805 Fröude unde wünne und michelen schal 806
sach man tegilîche vor Guntheres sal,
dar ûze und ouch dar inne von manigem küenen man.

oder in der Schilderung des Lärms der Jagd:

883 Sî hôrten allenthalben ludem unde dôz. 941
von liuten und von hunden der schal was sô grôz,
daz in dâ von antwurte der berc und ouch der tan.

oder in der Turnierschilderung:

1819 Dô was ir kurzewîle sô mîchel unde grôz, 1882
daz durch die covertiure der blanke sweiz dô vlôz
von den guoten rossen diu die helde riten.

oder endlich in der des Kampfes:

207 Dô was michel dringen und grôzer swerte klanc, 208
dâ ir ingesinde zuo ein ander dranc.

und in zahllosen andern Stellen: welch' frisch bewegtes Leben ist da auch im Tonfall! — Und von wie wunderbarer Wirkung ist die Ausfüllung der Senkung zwischen den beiden letzten Hebungen des ersten Halbverses in den Worten:

953 wesse ich wer iz het getân, ich riete im immer sînen tôt! 1012

Wie schliesst sich das den in einem Augenblick Kriemhilds Gemüth durchstürmenden Empfindungen des leidenschaftlichsten Schmerzes und der plötzlich aufsteigenden Rachsucht so ausdrucksvoll und ungezwungen an, dass wir meinen, den fliegenden Puls fieberhafter Aufregung darin zu vernehmen. — Wie aber auch der ganze Schauder eines entsetzlichen Ereignisses sich auf den unruhigen, stossenden Rhythmus überträgt, indem die Sprache stockt, wie wenn der Schreck die Zunge gelähmt hätte, und dann die Worte mit der ausbrechenden Empfindung überströmen, das möge noch die Stelle zeigen, wo die Botschaft von Siegfrieds Mord in der Nacht seinem

805, 1 michel gross. — 3 dar ûze draussen. — dar inne drinnen.
883, 1 ludem Lärm. — dôz Getöse. — 3 antwurte (für antwurtete) wiederhallte.
953, 4 wesse wüsste. — râten worauf sinnen, bereiten.

Vater überbracht wird. Der Bote kommt zu dem schlaflosen König Siegmund und ruft ihm zu:

958 Wachet, herre Sigmunt! mich bat nach iu gân 1017
Kriemhilt mîn frouwe. der ist ein leit getân,
daz ir vor allen leiden an ir herze gât.
des sult ir klagen helfen: wan ez iuch sêre bestât.

Durch die allereinfachsten Mittel wird in solchen und ähnlichen Stellen unvergleichliche Lebendigkeit und die mächtigste Wirkung erreicht. Schon hier zeigt sich uns der wahrhaft grosse Dichter.

Der poetischen Form steht aber immer zur Seite der sprachliche Ausdruck, sie durchdringend und vergeistigend, beide heben und ergänzen sich gegenseitig. Lieber aber opfert der Dichter nach Art der wahren Dichter einmal die regelrechte Form, als dass er auf den bezeichnendsten, treffendsten Ausdruck verzichtete. Auch gegen den Sprachgebrauch erlaubt er sich mitunter Freiheiten, die aber immer ungezwungen, einfach und von guter Wirkung sind. Immer schliesst sich der Ausdruck ungesucht dem Inhalte an und gibt ihn in angemessenster Form wieder, so dass man meist fühlt, das Gesagte kann gar nicht besser ausgesprochen werden. Sehr häufig ist er von eigenthümlicher Schönheit, oft vollendet klassisch. Der Dichter versteht es wie selten ein anderer, in wenigen Worten viel zu sagen. Und in aller oft fast an Armuth streifenden Einfachheit, welcher unerschöpfliche Reichthum der äusseren Mittel! Von der reinen Klangnachahmung aus, die sich häufig ungezwungen von selbst ergibt, wie in den wenigen Worten von dem Hin- und Wiedertönen der Hörner im Walde bei der Jagd:

(886, a) dô wart nâch den gesellen gefrâget blâsende vil.

oder in der Versinnlichung des Pfeifens der Schwerter durch die Luft in dem „swinden swertes slac“ und „swaeren swertes swanc“ u. s. w. liesse sich durch alle Mittel der Belebung und Stimmung hindurch an einer reichen Mannichfaltigkeit von Beispielen die ungesuchte Schönheit der Sprache des Nibelungenliedes nachweisen, ja es würde nicht schwer sein, an ihm die Gesetze und Mittel des poetischen Schaffens überhaupt lebendig zu erläutern. Welcher anspruchslose

958, 4 wan da, weil. bestât angeht.

Reichthum findet sich in dem Gebrauch der Redefiguren! Nur dass der Dichter alles Gewaltsame, alles was den natürlichen Ausdruck unterbricht und stört, durchaus vermeidet. Um nur eins zu erwähnen, so verfällt er nie aus dem ruhigen epischen Erzählungston in die Gegenwart: er theilt diese charakteristische Eigenthümlichkeit mit Homer und dem Dichter von Hermann und Dorothea. Dagegen wird die Erzählung ungesucht dramatisch belebt durch die häufige Einführung Redender, wobei der Dichter es aber sehr selten, und nur wenn die ersten Worte schon zeigen, wer spricht, versäumt, den Redner mit „dô sprach" einzuführen. So ist überall dafür gesorgt, dass eine Grundlage gesunder Naturwahrheit erhalten bleibt, die alles Künstliche fern hält. (12) Wie vortrefflich aber diese Reden stets in lebendige Beziehung und oft in ästhetischen Kontrast zur Handlung treten, möge nur das eine Beispiel zeigen, wie Siegfried nach dem Sachsenkriege Kriemhilden zum ersten Male sieht und Beide sich freundlich begrüssen:

297 Der künic von Tenemarke sprach dô sâ zestunt: 298
des vil hôhen gruozes lît vil maniger wunt,
des ich dâ wol enpfinde von Sîfrides hant.
got lâze in nimmer mêre ze Tenemarke in daz lant!

— Nur ganz ausnahmsweise tritt der Dichter selbst in eigner Person hervor mit „ich sage in" oder „ich erkan in niht bescheiden",*) oder in Rückdeutungen wie „als ich gesaget hân," ebenfalls stets in der aller ungezwungensten Weise. Mit einer humoristischen Wendung fügt er bei der Beschreibung von Siegfrieds Jagdausrüstung, nachdem er Waffen und Kleider in einer Reihe von Strophen durchgemustert hat, noch mit

897 Sît ich iu diu mære gar bescheiden sol 956

die Beschreibung von Köcher und Pfeilen an, indem er dadurch sehr glücklich die Trockenheit der Aufzählung vermeidet.

Dasselbe gilt von den Mitteln der Veranschaulichung. Die ein-

---

297, 1 sâ gleich darauf, alsbald — zestunt zur selben Stunde.
*) bescheiden Bescheid geben, auseinandersetzen.
897, 1 sît seit, da, weil. — gar ganz.

fachste Form derselben, das Epitheton, ist am häufigsten angewendet, und der Dichter zeigt hierin, in der Entwicklung des Subjekts durch schmückende Beiwörter, eine bewundernswürdige Mannichfaltigkeit, immer verbunden mit überzeugendster Wahrheit. Freilich müssen wir uns jetzt aus der Gewohnheit, die Sprache zu übersteigern und mit Ausdrücken wie „ungeheuer, furchtbar, entsetzlich" allzuwenig sparsam umzugehen, zurückversetzen in die Zeit, in welcher ihr noch ganz ihre natürliche Kraft inwohnte, um die Schönheit von Ausdrücken wie „scharfe Schwerter, fliessendes Blut, weite Wunden, harte Schläge, weinende Augen" u. s. w. ganz zu empfinden. Von ungemeiner Kraft und Einfachheit ist der Ausdruck daz „lancraeche wîp" *) von Kriemhild zur Bezeichnung ihrer lang andauernden Rachsucht. Auch die der epischen Poesie wohl angemessenen stehenden Formeln finden sich nicht selten: „der küene „Dancwart, der grimme Hagen, der künic Gunther, der „hêrre Gêrnôt Gîselher daz kint" und andre. Selbst Häufung der Beiwörter findet sich mitunter, wo es dem Sinn entspricht: wie z. B. das Erstaunen über den ungeheuern Stein, den Brunhild wirft, ausgedrückt wird mit den Worten:

425 man truoc ir zuo dem ringe einen swæren stein, 449
grôz und ungefüege, michel unde wel.

oder in der Scene der Nachtwache, als die Hunnen Volker furchtbar gerüstet vor der Saalthür wachehaltend erkennen und sprechen:

1779 Der treit ûf sînem houbte einen helmen glanz, 1841
lûter unde herte, starc unde ganz:
ouch lôhent im die ringe sam daz viuwer tuot.

Dieselbe Mannichfaltigkeit und Schönheit des Ausdrucks findet sich, wie davon schon die „lohenden Ringe" des vorigen Beispiels eine Probe geben, in den Zeitwörtern und in der Satzentwicklung: da

*) lancraeche (von langer Rache) langrachsüchtig, unversöhnlich, nachtragend.

425, 1 rinc runder Platz, kreisförmige Menschenmenge. — 2 wel rund (vergl. „Welle").

1779, 1 glanz glänzend. — 2 lûter lauter, hell. — herte hart. — 3 sam so wie.

werden Helme verhauen, Schilde verschnitten, da hallen die scharfen Waffen laut den Helden an der Hand, da springt das Feuer vom Stahle, als ob es der Wind wehte, da stieben die feuerrothen Funken aus den Helmen wie von Bränden gross, da wird in dem Streite manches Helmes Schein mit Blut gelöscht, da holen die Helden aus den Helmen den heiss fliessenden Bach, — und so findet sich namentlich in den Kampfschilderungen, aber auch sonst überall, eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit hochpoetischer Bezeichnungen von schlagender Wahrheit.

Die letzten Beispiele gehen schon in das Bildliche über. Wie der Dichter alle weniger unmittelbaren Ausdrücke selten anwendet, so ist er auch hierin sparsam. Doch scheut er sich nicht, seine Helden auch mit Thieren zu vergleichen: sô laufen Gunther und Hagen wie zwei wilde Panther durch den Klee mit Siegfried um die Wette, Dankwart geht fechtend vor seinen Feinden

1883 alsam ein eberswîn 1946
ze walde tuot vor hunden,

und Wolfhart stürzt „alsam ein lewe wilde“ auf die Burgunden los. Die schlagende Kraft dieser Gleichnisse springt sofort in die Augen. Die kühnsten Bilder sind die von Kriemhilds Erscheinung:

280 Nu gie diu minneclîche, alsô der morgenrôt 281
tuot ûz trüeben wolken,

und:

282 Sam der liehte mâne vor den sternen stât, 283
der schîn sô lûterlîche ab den wolken gât,
dem stuont si nu gelîche vor maniger frouwen guot.

und der Vergleich des tugendreichen Wirthes Rüdiger mit dem Mai:

1579 sîn herze tugende birt, 1639
alsam der süeze meie daz gras mit bluomen tuot.

Wie sind aber diese Bilder von Schönheit der Anschauung und Tiefe der Empfindung durchdrungen!

282, 1 mâne Mond. — 2 der gen. plur. deren. — lûterlîche lauter, klar, rein. — 3 gelîche gleich.

1579, 1 birt (von bern) trägt, bringt hervor.

Die kühnere, gewaltsamere Form der Vergleichung, die Metapher oder Vertauschung, welche den verglichenen Gegenstand verschweigt und das Bild als ihm identisch setzt, ist auch selten, aber wo sie angewendet wird, immer schlagend und schön. So gibt Dankwart dem Blödelin, dem Kriemhild ein Weib versprochen hat, wenn er gegen die Burgunden kämpfen wolle, das zur Morgengabe, dass er ihm das Haupt abschlägt. So schenkt Hagen, als er den Kampf eröffnet hat und blutende Wunden schlägt, den allerschlimmsten Trank. So wird am Morgen nach dem Brande den Burgunden mit hartem Kampfe der Morgengruss geboten. — In diesen Bildern wird der Phantasie noch nicht viel zugemuthet, da der Vergleichungspunkt sehr nahe liegt. Aber es gibt andre, in denen sich die poetische Sprache zu ausserordentlicher Kraft und Schönheit erhebt. Obwohl durch Kriemhilds Traum vorbereitet, ist doch Siegfrieds Vergleichung mit dem Falken in den Worten:

19 Der was der selbe valke den si in ir troume sach 19

überraschend und schlagend zugleich, und ebenso von überzeugender Kraft und grossartiger Einfachheit das Bild von Siegfrieds Ermordung auf der Jagd:

943 Dô biten si der nahte und fuoren über Rîn. 1002
von helden kunde nimmer wirs gejaget sîn.
ein tier daz si dâ sluogen, daz weinten edeliu wîp.
jâ muosen sîn engelten vil guote wîgande sît. (13)

Als Dankwart, da er allein den Schaaren der Hunnen Stand halten muss, sich einen Boten wünscht, um ihn zu seinem Bruder Hagen zu schicken, sprechen die Hunnen:

1879 der bote muost du sîn, 1942
sô wir dich tragen tôten für den bruoder dîn.

Das kühnste und schönste Bild knüpft sich an Volker, den kühnen Spielmann, dessen Schwert mit dem Fiedelbogen, dessen Kämpfen mit dem Geigenspiel verglichen wird, was in immer neuen schla-

---

943, 1 biten (von bîtn) warteten. — 2 wirs (vergl. engl. worse) übler, schlimmer. — 3 weinen, mhd. auch trans. beweinen. — 4 wîgant Krieger, Held. — sît seitdem, später.

genden Wendungen wiederholt wird: wie sein Fiedelbogen ihm laut an seiner Hand erklingt, durch den harten Stahl schneidet und den Helmen die lichten Zierrathe aufbricht, wie der Held ungefüge fiedelnd durch den Palast geht, und in Etzels Klage:

1939 Sîne leiche lûtent übele, sîne züge sint rôt, 2002
jâ vellent sîne dœne manigen helt tôt.

Bis zur erhabensten Furchtbarkeit aber erhebt sich die Bildersprache in der Stelle, wo Hagen den Kampf gegen Hunnen als Todtenfeier Siegfrieds, und das fliessende Blut als den Minnetrank zu seinem Gedächtniss verkündet:

1897 Ich hân vernomen lange von Kriemhilde sagen, 1960
daz si ir herzeleide wolde niht vertragen.
nu trinken wir die minne und gelten des küniges wîn
der junge vogt der Hiunen, der muoz der aller êrste sîn.

Mit diesen Worten schlägt er dem unschuldigen Knaben Ortlieb das Haupt ab, das blutig in Kriemhilds Schooss springt, und macht damit jede Versöhnung unmöglich. Wie hier die fürchterliche That durch ein unendlich herrliches Bild verklärt wird, das ist gewiss hochpoetisch: es ist eine Poesie von wilder Grösse, die einen erhabenen Schauder ewiger Schönheit erweckt, die das Blut in den Adern erstarren macht und doch entzückt und hoch erhebt.

Die gegebenen Beispiele sind nahezu die einzigen ausgeführteren Bilder, die im Nibelungenliede vorkommen. Aber in dieser Sparsamkeit, welcher Reichthum, in diesem weisen Masshalten, welche Fülle von Schönheit! — Es ist mit den poetischen Verschönerungsmitteln überhaupt, wie mit dem Gewürz: mässig angewendet, wo sie hingehören, heben und beleben sie das poetische Ganze; sobald sie aber vorschmecken, sich vordrängen, sobald der Geist sich durch sie hindurcharbeiten muss und durch sie im Auffassen des Ganzen gestört wird, werden sie fade und beeinträchtigen den ästhetischen Genuss. Diese sehr beherzigenswerthe Wahrheit, gegen die so häufig verstossen wird, erweckt hohe Bewunderung für den Nibe-

---

1939, 1 leich Lied, Melodie.
1897, 2 vertragen ertragen. — 3 gelten bezahlen, zurückerstatten. — 4 vogt, voget (aus lat. vocatus) Schirmherr, Fürst.

lungendichter: selten ein anderer kommt ihm in diesem Masshalten gleich.

Je mehr wir aber gewöhnlich die Kraft und Frische des Ausdrucks bewundern, um so mehr muss es auffallen, dass auch nicht selten ungeschickte Wendungen, sowie inhaltlose Wiederholungen und Lückenbüsser vorkommen. Ich rechne nicht hierher die zuweilen vorkommenden ungenauen Reime, die in der Zeit der Entstehung des Nibelungenliedes allgemein gebräuchlich waren und daher, weil die spätere Poesie darin weit strenger war, eins der wichtigsten Mittel für die Bestimmung seines Alters bilden; auch nicht die sonstigen Freiheiten im sprachlichen Ausdruck; ich finde auch nicht allzuviel Anstoss an Strophen wie gleich die bekannte erste:

1 Uns ist in alten mæren wunders vil geseit 1
von helden lobebæren, von grôzer kuonheit,
von fröuden, hôchgezîten, von weinen und von klagen,
von küener recken strîten muget ir nu wunder hœren sagen.

welche trotz Lachmanns scharfem Tadel des Dichters durchaus nicht unwürdig ist, da sie abgesehen davon, dass wir sie schon vielleicht nicht mehr in ursprünglicher Fassung vor uns haben, mit Ausnahme einiger nicht störenden Wiederholungen und der unbeholfenen, etwas unklaren Construction, in welcher die Beziehung der Ablative auf den Anfang vergessen war, als das Ende geschrieben wurde, in Inhalt und Ausdruck ganz vorzüglich ist und in würdigster Weise das Ganze einleitet. Wohl aber meine ich die zum Ueberdruss häufige Wiederholung des Reimes „wîp, lîp," die oft der Reimnoth ihren Ursprung verdankt, da dem Verfasser absolut kein anderer Reim auf eins der beiden Worte einfiel, und die viele leere Versfüllungen mit sich brachte, und andre ähnliche Dinge, die, verglichen mit der sonstigen Meisterschaft des Dichters, den Eindruck machen, als könnten sie nicht von ihm herrühren. Und das ist auch in der That nicht unmöglich. Es darf als erwiesen gelten, dass das Nibelungenlied, dessen Entstehung ungefähr in die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu setzen ist, gegen Ende desselben eine Umarbeitung erfahren hat, die uns allein handschriftlich überliefert ist, während der reine Originaltext verloren gegangen ist. (14) Damals war durch Heinrich von Veldeke, der um 1190 seine

Aeneide vollendete, eine durchgreifende Umgestaltung in der Form der mittelhochdeutschen Poesie eingeführt, die für alle spätern Dichtungen regelmässigen Versbau und strenge Reinheit der Reime zum Gesetz machte. Wie sehr viele andre Dichtungen, so wurde nun auch das Nibelungenlied umgearbeitet, um es mit den neuen metrischen Gesetzen in Uebereinstimmung zu bringen. Natürlich wurde gewöhnlich bei solchen formellen Aenderungen nicht mit voller Consequenz verfahren, und so ist es gekommen, dass noch eine Anzahl der früheren Freiheiten stehen gelassen wurde; eine weit grössere Zahl derselben aber wurde ohne Zweifel getilgt und durch reine Reime ersetzt. Dass hierdurch irgend einmal der Text verschönert worden wäre, ist gar nicht denkbar, da schon die formelle Tendenz der Umarbeitung eine durchaus unkünstlerische ist: vielmehr wird man vielleicht alle jene Unbeholfenheiten und nichtssagenden Versfüllungen dem Bearbeiter zuschreiben dürfen, und in der That lässt sich zuweilen an solchen Stellen durch einen freieren Reim der Text bedeutend verbessern. (15) Doch dürfen wir natürlich nicht hoffen, auf diesem Wege den ursprünglichen Text vollständig wiederherzustellen, auch ist uns noch so viel von ihm geblieben, dass er durch jene Unebenheiten wenig verliert: das aber ergiebt sich nun, dass solche formellen Mängel keine Beweise gegen die Einheit der Dichtung und die Vortrefflichkeit des Dichters sein können.

Eine lehrreiche Erläuterung für dieses Verhältniss von Original und Bearbeitung giebt eine andere Bearbeitung, die uns auch in einer Gruppe von Handschriften überliefert ist, und zwar vielleicht in den ältesten, wenigstens in den am sorgfältigsten geschriebenen und am reichsten ausgestatteten, weil für vornehme höfische Kreise bestimmten, deren Hauptvertreter die sogenannte Hohenems-Lassbergische Handschrift ist, die sich jetzt in Donaueschingen befindet. In dieser Bearbeitung ist nicht nur an der Form, sondern noch weit mehr am Inhalte nach höfischen Gesichtspunkten verändert, wodurch zwar manche unbeholfene Ausdrucksweisen und Rauhheiten, manche Unebenheiten, Ungenauigkeiten und sonstige kleine Mängel beseitigt, dafür aber mit kläglichem Mangel an Talent und künstlerischem Takte eine zahllose Menge von inhaltslosen Phrasen, leeren Plattheiten und andren Dingen hineingebracht sind, die häufig

die grössten poetischen Schönheiten vernichten. Selbst bis zu entgegengesetzter Auffassung von Charakteren hat der Bearbeiter geändert und dadurch den grossen Gang der Dichtung gründlich zerstört. (16) So sehr aber hat sich der Bearbeiter der älteren Textgestalt jedenfalls bei weitem nicht am Original vergangen, denn während er die Form vielfach änderte, hat er doch im Allgemeinen den Inhalt treu bewahrt, und wenn überhaupt, so doch gewiss verhältnissmässig selten sich Zusätze und Weglassungen erlaubt, obgleich natürlich der Verlust des Urtextes, der jedenfalls reiner aus einem Gusse künstlerisch gestaltet war, sehr zu beklagen ist.

Auch die Darstellung ist nicht überall von gleicher Vollkommenheit. Hier mag wieder die Ueberarbeitung manches verdorben, zugedichtet und weggelassen haben: wenn aber besonders bei der Schilderung der Hoffestlichkeiten die Erzählung zuweilen etwas Einförmiges, Weitläufiges, Ermüdendes hat, (17) so mögen wir hierin immerhin einen Mangel im Talente des Dichters erblicken, der wenig Sinn für das kalte Hofleben hatte, sondern auf das Grosse und Stimmungsvolle, auf den mächtig vorwärtstreibenden Gang der Begebenheiten und auf die Tiefe der Empfindung ganz besonders organisirt war, und daher in der raschen, episch bewegten Erzählung und in der Entwicklung der Stimmungen weit mehr in seinem Elemente ist, als wenn er nur leeren äusseren Glanz zu schildern hat. Dass aber diese Schilderungen auch oft in vortrefflichster Weise durch tiefe Empfindung und bewegte Handlung belebt sind, das kann uns Siegfrieds erste Begegnung mit Kriemhild beim Siegesfest nach dem Sachsenkriege, und Brunhilds Empfang in Worms durch Kriemhild beweisen. Ueberhaupt ist die Darstellung mit wenigen Ausnahmen stets klar, gehaltvoll, einfach, sie zeichnet sich durch die grösste Frische und Unmittelbarkeit aus und schliesst sich immer auf das Vollkommenste dem Inhalte an, so dass sie mit Nothwendigkeit aus ihm hervorgewachsen zu sein scheint, indem sie rasch fortschreitet mit dem raschen Gange der Begebenheiten, und mit ruhiger Klarheit verweilt, wo die Erzählung einen Ruhepunkt hat: sie zeigt, mit einem Worte, die vollkommenste Objektivität. Durch das ganz anspruchlose, naive Verhalten zu seinem Werke erreicht der Dichter ungesucht die mächtigste Wirkung. Indem er durchaus ohne die mindeste künstliche Berech-

nung verfährt, indem ihm immer Inhalt und Form in Eins zusammen fliessen, indem alle verschönernden Darstellungsmittel von ihm nur nach Massgabe des Inhalts verwendet werden, indem so die Darstellung wie nothwendig aus dem Inneren hervorbricht und die Schöpferkraft des Dichters wie mit Naturnothwendigkeit wirkt, steht sein Werk auch vor uns wie ein Naturprodukt, die ganze Frische unmittelbarster Natur und die Gesetzmässigkeit des Naturzusammenhanges an sich tragend. Und indem er so sich selbst über dem Inhalte vergisst, zeigt er, wie tief er von ihm erregt ist. Die Begebenheiten leben in ihm, er sieht sie lebendig vor sich, die Darstellung ist der unmittelbare Ausfluss seines bewegten Gemüthes, und dadurch erweckt er für das geistige Auge die klarste Anschauung und regt die lebendigste Mitthätigkeit des Hörers an. Hierin hat die Methode seiner Darstellung auch eine entschieden subjektive Seite. Entsprechend dem Uebergang von einer Empfindung in die andere in dem Gemüthe des Menschen, indem jede mit lebhafter Erregung beginnt, welcher ruhige Sammlung und endlich sanftes Ausklingen oder Uebergang zu einer neuen Empfindung folgt, zeigt sich ein ähnlicher rhythmischer Uebergang der Stimmungen in der Darstellung des Nibelungenliedes. Sie schliesst sich unmittelbar der Stimmung des Dichters an: wie jeder neue Gegenstand der Erzählung seine Aufmerksamkeit lebhaft anregt, dann in ruhiger Erörterung festgehalten wird, und endlich, wenn der Eindruck vollendet ist, von einem neuen, lebhafteres Interesse erweckenden Gegenstande verdrängt wird. Schon in den einzelnen Strophen zeigt sich das, da sie meist mit lebhaftem Ansatz die ruhige Erzählung einleiten, und oft mit ruhiger Betrachtung schliessen: wobei namentlich schon die Strophenform selbst von bedeutendem Einflusse ist. Noch mehr aber spricht sich diese Darstellungsweise in den einzelnen Gruppen der dem Inhalte nach zusammengehörenden Strophen aus. Lebendig, oft unmittelbar demonstrirend mit „Dô“ oder mit lebendiger Einführung Redender, wird jeder neue Abschnitt der Erzählung eröffnet, darauf folgt ruhiger, einfacher Bericht, und dieser wird häufig mit allgemeinen Betrachtungen oder Andeutungen des Zukünftigen abgeschlossen, die auch oft auf das Folgende überleiten, bis ein neuer Gegenstand oder eine neue Seite des eben in Rede stehenden die Aufmerksamkeit des Dichters

wieder lebhaft erregt. In dieser Durchdringung von der augenblicklichen Stimmung liegt unstreitig etwas Lyrisches. Ohne Zweifel aber erreicht gerade dadurch der Dichter die grösste Wirkung, da dieser Gang der Darstellung dem bewegten Gemüthe so unmittelbar von selbst sich ergibt und im Nibelungenliede so ungezwungen, ungekünstelt und naturgemäss erscheint, dass er sich auf das Treueste der durch den jedesmaligen Gegenstand der Erzählung erregten Stimmung des Hörers anschliesst und dadurch so lebendig ihm zum Herzen spricht, dass er den Eindruck hat, er sei der Mitschöpfer des Werkes. So wird er zu lebendigster Mitthätigkeit angeregt, der auch der Dichter ein reiches Feld übrig lässt, da er nie breit ausspricht und ausmalt, sondern das der Phantasie des Hörers überlässt. — Wie klar er aber bei alledem, bei dieser tiefen inneren Erregung seine Aufgabe vor sich sieht und immer seinen Gegenstand beherrscht, das zeigt sich darin, dass er nie von der Erzählung abschweift in nicht mit der Handlung direkt in Verbindung stehende lyrische Betrachtungen, wie das die höfischen Epiker so lieben, und dass die ganze Handlung wie ohne sein Zuthun sich zu entwickeln scheint, dass man nirgends etwas Gezwungenes, Künstliches bemerkt. Wir haben gesehen, wie er meist jeden bildlichen Ausdruck verschmäht: er wählt dafür denjenigen, der die einfachste, überzeugendste Kraft hat und das eigenste Wesen seines Gegenstandes bezeichnet. Sehr selten tritt er in eigener Person vor den Hörer, und ebenso selten tritt seine subjektive Stimmung selbständig hervor. (18) Meist lässt er seine Personen selbst reden und handeln, und entwickelt an ihnen lebendig die Begebenheiten. Hierin, in der Charakteristik, ist er einer der ersten Meister aller Zeiten. Seine Personen sind lebendige Menschen, in unmittelbarster Gegenwart aufgefasst. Da sind keine blassen Typen, keine allgemeinen Gestalten, die sich alle ähnlich sehen, sondern ganz individuelle, auf tiefster psychologischer Wahrheit beruhende Charaktere, durch die kleinsten Züge von andern unterschieden, alle sind ganze, volle Naturen, menschlich uns nahe gerückt, und doch übermenschlich herrlich wie Götter. So vereinigt sich in ihnen die lebendigste Naturwahrheit mit der höchsten Idealität. Wie erfreuen wir uns an dem mit allen Heldentugenden auf's Herrlichste

ausgestatteten Siegfried, der nie den Muth verliert im härtesten Kampfe, und doch zagt beim Anblicke Kriemhilds:

284 Er dâhte in sînem muote: wie kunde daz ergân 285
daz ich dich minnen solde? daz ist ein tumber wân.
sol aber ich dich fremden, sô wære ich samfter tôt.
er wart von gedanken dicke bleich unde rôt.

— dieser heitern, kraftvollen und zartsinnigen Natur mit ihrem rückhaltlosen Vertrauen, immer bereit zu helfen, und doch dem Verhängniss zum Opfer fallend nicht ohne eigne Schuld! In welch' herrlichem Gegensatze zu ihm steht der grimme Hagen, der unvergleichliche Held, rasch zur That und frei alle Folgen auf sich nehmend, der durch die Treue gegen seine Lehensherren zu Verrath und Meuchelmord geführt wird, der trotzig jeder Gefahr entgegentritt und mit vollem Bewusstsein dem sichern Untergange entgegengeht, der aber nicht allein dreinzuschlagen weiss, sondern dabei auch ein gewandter Hofmann ist, weltkundig wie kein andrer, seinen Königen in jeder Beziehung unentbehrlich, und der treue Freundschaft zu halten weiss und heisse Thränen vergiesst über den Untergang Rüdigers: diese gewaltige, rauhe und milde, durch und durch wahre, gerade Natur, die noch etwas hat von der finstern Grösse des urgermanischen Geistes! Und nun Kriemhild, die zarte Jungfrau und stark liebende Gattin, die, durch den unerhörten Mord Siegfrieds gänzlich innerlich vernichtet, zum „lancraechen wîp" wird, die um der Rache willen sich mit dem ungeliebten Etzel vermählt, die sich in schwerem Kampfe von den Ihrigen lossagt und sie ins Verderben lockt, die ihrer Rache, die eigentlich nur den einen Hagen treffen sollte, alles opfert und so Schritt vor Schritt zu der letzten, unnatürlichsten That geführt wird, worauf die gerechte Vergeltung sie ereilt! Aber neben diesen drei Hauptpersonen, welche unerschöpfliche Mannichfaltigkeit andrer Charaktere, alle mit Liebe gezeichnet, alle in individuellster Gestalt anschaulich hervortretend! Gunther der grosse König, der dazu verurtheilt ist, andere für sich handeln zu lassen, weil er etwas über seine Kräfte unternommen hat; der wackre, kluge Mässigung

---

284, 2 tump unerfahren, thöricht. — wân Hoffnung. — 3 fremden meiden. — 4 dicke oft.

zeigende Gernot und der sanfte Giselher, der unverzagte, feurige Jüngling Dankwart; Brunhild die stolze Königin, die, schmählich erniedrigt, ohne es zu wissen, endlich durch Kriemhild in ihrer Ehre völlig vernichtet, Siegfrieds Tod herbeiführt und danach übermüthig auf dem Throne sitzt, unbekümmert um Kriemhilds Weinen; die beiden Matronen: Ute, die ehrwürdige Mutter der burgundischen Könige, und Gotelind, Rüdigers treue Hausfrau; Etzel, der mächtige Weltherrscher, der seine Völker in den Tod sendet und laut klagt über den gefallenen Rüdiger; Dietrich von Bern, der erst gegen das Ende auftritt, und doch sofort sich als der gewaltigste aller Helden zeigt und den Kampf zu Ende bringt; Hildebrand und die übrigen bernischen Helden, Blödelin, Iring und alle die andren, auch die wenig auftretenden Personen, wie lebendig sind sie gezeichnet! Der Dichter hat keinen Sinn für das taube Gestein nebelhafter Allgemeinheit: was er berührt, das wird unter seinen Händen alles zu Gold! — Mit ganz besondrer Liebe hat er aber zwei Charaktere gezeichnet: den edlen Markgrafen Rüdiger, den trefflichen Wirth und aufopfernden Freund, der durch die Macht der Ereignisse in einen furchtbaren inneren Konflikt gestürzt wird zwischen seiner Lehenstreue und seiner Freundschaft, der unter unsäglichem Weh seinen Freunden die Treue brechen muss, und als er ihnen schon feindlich entgegengetreten ist, ihnen noch seine Aufopferung beweist, und der in dem Kampfe, wie er voraussieht, untergeht, beweint von Freund und Feind: die ganze Tiefe seines Gemüths hat der Dichter in der Schilderung dieses Charakters gezeigt, der wie wenige andre in aller Poesie mit erschütternder Gewalt das Herz ergreift. Und der andre ist Volker, der Spielmann und grosse Held, der furchtbar unter den Hunnen fiedelt und in der Nacht vorher seine Herren durch sein sanftes Geigenspiel einschläfert, in dem die ganze Poesie des Künstlerlebens mit gewaltiger Heldenkraft zu einer Gestalt von einziger Naturfrische verbunden ist. Wie sticht der frische Humor in seinem Wesen ab gegen den finstern Ernst Hagens! Die treue Waffenbrüderschaft mit diesem aber ist eins der herrlichsten Momente der Dichtung. Es scheint, dass beide Gestalten, Rüdiger und Volker, eigenste Schöpfung des Dichters sind, zu der er in der Sage nichts vorfand: er hat in ihnen der Lehenstreue und der

Poesie des Spielmannsthums das schönste Denkmal gesetzt. — So sind alle Gestalten des Nibelungenlieds lebende, warmblütige Menschen, die nach ihrer eigensten, individuellsten Natur sich gebehrden und handeln, wir sehen sie vor Augen in vollster plastischer Klarheit und greifbarer Wahrheit. Und für alle die verschiedensten Seiten des menschlichen Wesens zeigt sich der Dichter in gleichem Masse befähigt: ebenso zur Schilderung des männlichen wie des weiblichen Wesens, des feurigen Jünglings wie der zartfühlenden Jungfrau. Besonders hat er auch jungfräuliche Naturen von jener unbewussten Seelenschönheit gezeichnet, wie sie nur die grössten Dichter so rein aufzufassen vermögen: es ist einmal die jugendliche Kriemhild, die von keinem Manne etwas wissen will und gleich nachher in heimlicher Liebe erglühend verstohlen nach dem Geliebten schaut, die sich nach dem Sachsenkriege nicht offen nach Siegfried erkundigt, aber mit der Frage „oder wer tet daz beste?“ zeigt, was ihr am Herzen liegt, und die bei der Vermählung verschämt nur dem Willen ihres Bruders nachzugeben scheint und schnell ihr Jawort giebt, ehe ihr noch gesagt ist, wen sie zum Manne nehmen soll, da sie doch weiss, dass es kein anderer sein kann als Siegfried; und neben sie stellt sich nicht weniger schön, obgleich nur mit wenigen Zügen gezeichnet, die junge Markgräfin, Rüdigers Tochter (in der Klage Dietlind genannt), die gern Helden sieht und gern von allen wegen ihrer grossen Schönheit und ihres hohen Sinnes angesehen wird, die trotzdem, dass sie an Landbesitz arm ist, einem Könige vermählt wird, die, als sie auf ihres Vaters Geheiss die burgundischen Helden küsst, gern Hagen übergangen hätte, weil er sie zu „vorhtlîch getân“ dünkt, und als sie ihn doch küssen muss, bleich und roth wird, die bei der Verlobung mit Giselher sich der Frage schämt, ihn aber doch zu nehmen gedenkt und auf Zureden ihres Vaters gern ihr Jawort gibt. Und doch sind diese beiden jungfräulichen Charaktere einander nicht gleich, sondern sehr verschieden: während in Kriemhild von Anfang an bei aller Zartheit und Tiefe ihres Gemüths ein etwas unruhiges, gewaltsames Wesen hervortritt, zeigt sich in Rüdigers Tochter ein Grundzug ruhig kräftiger, häuslich gesunder Natur; sie steht ganz auf dem Boden des deutschen Familienlebens, das in seiner gesunden Tüchtigkeit nirgends schöner gezeichnet ist, als in Rüdigers Haus-

wesen. — Aber nicht nur in der Charakteristik der einzelnen Menschen ist der Dichter gross, auch in der Charakteristik der Völker. Wie klar und lebendig sind die Hunnen in Gegensatz zu den ruhig mannhaften, treuen, gemüthvollen deutschen Helden gestellt! Wir sehen sie schaarenweise Angriffsversuche auf Hagen und Volker machen und feige vor den beiden Helden zurückweichen, wir sehen ihre tückischen Blicke, mit denen sie die Burgunden angaffen wie die wilden Thiere und ihnen den Weg vertreten, bis Volkers Drohung mit dem „swaeren gîgenslac" Platz schafft, wir sehen die lang verhaltene Wuth wild losbrechen, als Volker im Turnier den schönen jungen Hunnen erstochen hat, der eitel geputzt dahergeritten kam als wäre er eine edle Braut, und in sklavischer Unterwürfigkeit auf Etzels Gebot den Kampf einstellen, und wir sehen sie scheu die Saalthür umstehen, nur aus der Ferne Lanzen schleudern und erschreckt von Volkers weit über sie hinfliegendem Speer noch weiter zurückweichen. — In so staunenerregender Mannichfaltigkeit von Charakterbildern entwickelt der Dichter seine Handlung, die darum auch stets und überall, obgleich in aller einfachster Weise verlaufend, bis in die individuellsten Züge hinein ausgebildet erscheint. Ich weiss nicht, ob in dieser sichern Meisterschaft der Charakteristik irgend ein anderer Dichter dem Nibelungendichter zu vergleichen ist.

Eben so bewundernswürdig ist die Anordnung des Stoffes. Sie ist die einfachste, anspruchsloseste, schlichteste, die sich denken lässt: Verknüpfung der Begebenheiten in der Zeitfolge. Nirgends ist ein Sprung in der Erzählung, ungesucht schliesst sich eins an das andere, nur sehr selten bedarf der Dichter einmal eines Wortes, um den Hörer zu orientiren. Wie ruhig, stetig fliesst die Handlung dahin, wie frei von unvermittelten Uebergängen greifen die Ereignisse in einander! So wird diese Anordnung Träger der grossartigsten inneren Entwicklung, die fortschreitet wie mit Naturnothwendigkeit. — Und zu rechter Zeit wird kurz abgebrochen. Nach dem furchtbaren Blutbad, nach dem ungeheuren Untergange, der nichts mehr zu hoffen, nichts mehr zu fürchten übrig lässt, wäre jede Schilderung des folgenden Leids nur störend. Das hat der Dichter empfunden, und er schliesst mit den wenigen inhaltschweren Worten:

2316 Ich enkan iu niht bescheiden, waz sider dâ geschach: 2379
wan riter unde frouwen weinen man dô sach,
dar zuo die edeln knehte, ir lieben friunde tôt.
hie hât daz mær ein ende: ditze ist der Nibelunge nôt.

Nur ein sehr untergeordnetes Dichtertalent konnte darauf verfallen, die Klage ausführlich darzustellen: das so benannte Gedicht hat eigentlich nichts mit dem Nibelungenliede gemein, obgleich es in fast allen Handschriften mit ihm verbunden ist. Sowohl nach Form als Inhalt ist es von ihm durchaus verschieden. Bei manchen Schönheiten im Einzelnen fehlt ihm doch ganz die Grossartigkeit der Auffassung, der lebendige Zusammenhang und die Mannichfaltigkeit des Inhalts; in ermüdenden Wiederholungen wird immer wieder derselbe Gedanke ausgesponnen: wie die Todten zusammengetragen werden und bei jedem der Gefallenen sich die laute Klage Etzels, Dietrichs und Hildebrands erneuert; wie dann das Begräbniss folgt unter grossem Jammer; wie Boten abgesandt werden, um die Waffen der gefallenen Helden in ihre Heimath zu bringen, und wie überall durch ihre Ankunft der massloseste Jammer erweckt wird, wobei in Worms Brunhild mit unbegreiflicher Taktlosigkeit sich selbst als die Ursache alles Unglücks anklagt; wie endlich Dietrich Etzeln zu dessen grossem Schmerze auch verlässt und in seine Heimath zieht, wobei er auf dem Wege in Bechlarn noch Rüdigers Tochter trösten muss, deren Mutter inzwischen aus Leid gestorben ist. Allerdings zeigt der Dichter ein nicht geringes Geschick, die Einförmigkeit des Inhalts immer wieder zu beleben und erträglich zu machen, aber der ewig wiederholte Jammer verfehlt gänzlich den beabsichtigten Eindruck, und das Gedicht ist ein grosser Missgriff: auch bedarf das Nibelungenlied keiner Ergänzung, denn nach den ungeheuren Ereignissen verlangen wir nicht von dem ferneren Ergehen der Ueberlebenden zu hören, und ihren Schmerz stellen wir uns weit lebendiger vor, wenn er unausgesprochen bleibt, als wenn er breit ausgemalt wird.

Bei aller Einfachheit der Anordnung ist im Nibelungenliede aber auch die ausserordentliche Kunst zu bewundern, mit der der

2316. 2 weinen beweinen. — 3 kneht Knappe, der noch nicht zum Ritter geschlagene adelige junge Mann. — ir gen. plur. ihrer.

Dichter alles in ungezwungenster Weise am rechten Orte anzubringen weiss, und nie in den trocknen prosaischen Erzählerton verfällt. Nie werden die Schilderungen für sich gegeben, sondern wo der Dichter schildert, da thut er es unvergleichlich schön in unmittelbarer Anknüpfung an die Handlung, gerade wo es naturgemäss hingehört. So wird die ganze Herrlichkeit von Siegfrieds Erscheinung erst geschildert, als er auf der Jagd zur Lagerstätte reitet, während schon der Rath über sein Schicksal gehalten ist und das Kreuz sein Gewand schmückt, durch das Kriemhild ihn unbewusst dem Tode überliefert hat. So wird das Schwert Balmung beschrieben, als Hagen es Kriemhilden zum Hohne über seine Kniee legt, und Brunhilds Gürtel, als Kriemhild ihn der Gegnerin triumphirend zeigt und sie dadurch vollständig vernichtet: beides also, da es von Bedeutung für die Handlung wird. Unvergleichlich schön, einfach und grossartig ist die äussere Erscheinung Hagens geschildert, als auf dem Ritt zu Hofe die Hunnen neugierig nach ihm, dem stärksten aller Recken, fragen und ihn anstaunen:

1672 Der helt was wol gewahsen, daz ist alwâr. 1734
grôz was er zen brusten; gemischet was sîn hâr
mit einer grîsen varwe; diu bein wâren im lanc;
eislîch sîn gesinne; er hete hêrlîchen ganc.

Das ist echte epische Kunst: um so grösser, je weniger gekünstelt! — Und was hiermit auf das engste zusammenhängt, — der Dichter ist auch Meister in der Kunst der Episode: er versteht es, sie so anzubringen, dass sie den lebendigen Zusammenhang nicht stört, sondern hebt. Wo einmal zurückgegriffen wird, um etwas früher Geschehenes nachzuholen, da geschieht es nur auf bestimmte Veranlassung, am rechten Orte, nur im Munde der handelnden Personen, und in bündigster Kürze. So als Etzel auf den mit Dietrich Hand in Hand auf dem Hofe umhergehenden Hagen aufmerksam wird, ohne ihn zu erkennen, und auf Befragen Namen und Abstammung des Helden erfährt, da gedenkt er „lieber maere“, wie Hagen als Kind mit Walther von Aquitanien zu-

1672, 3 grîs grau, greis. — eislîch schrecklich, fürchterlich. — gesinne Blick, Anblick.

sammen an seinem Hofe gelebt hat. Am ausführlichsten ist die Zurückdeutung auf Siegfrieds Erwerbung des Nibelungenhortes, aber wie vortrefflich bei Siegfrieds Ankunft in Worms im Munde des stolzen Hagen, der darin seine unverhohlene Bewunderung ausspricht! Auch dass hier seine Hornhaut nur nebenbei erwähnt, und erst in der Scene ausführlicher über sie berichtet wird, wo sie für die Handlung Bedeutung erhält, nämlich wo Kriemhild Hagen das Geheimniss davon anvertraut in dem Wahne, ihn zu schützen, und ihn dadurch unbewusst dem Tode überliefert, ist eine unnachahmliche künstlerische Feinheit.

So ist die ganze Ausführung durchdrungen von dem bewegten Gemüthe des Dichters, und doch vom weisesten Masse beherrscht. Auch das Härteste wird dem Hörer nicht erspart, wo es zum Ganzen nothwendig mit gehört, aber es wird nicht mehr als nothwendig ausgeführt, nicht nutzlos hervorgehoben und breit ausgemalt. Es gibt Stellen im Nibelungenliede, wo der Dichter bis an die äusserste Grenze des poetisch Darstellbaren geht, aber er überschreitet sie nicht. So in der Scene des schauerlichen nächtlichen Kampfes Siegfrieds mit Brunhild: jedes Zuviel wäre hier unerträglich; sobald sich der Dichter behaglich in breiter Schilderung erginge, wie es der höfische Bearbeiter in einigen schlechten Zusatzstrophen versucht hat, müsste der ästhetische Eindruck ins Widerliche umschlagen. Nur aus der fürchterlichen Demüthigung Gunthers durch Brunhild und aus seiner verzweifelten Trauer begreifen wir seine und Siegfrieds Handlungsweise: wäre sie nicht nothwendig, wären die Gründe nicht genügend entwickelt, so wäre Gunther über alle Begriffe erbärmlich, und Siegfried über alle Massen roh und barbarisch; das Widerwärtige aber, das die Scene unmotivirt für sich haben würde, schwindet unter dem Eindrucke der höheren Idee, die sie beherrscht; das an sich Hässliche wird zu ästhetischer Bedeutung erhoben als nothwendiger Theil des Kunstwerks, sobald wir sehen, dass es der einzige Ausweg aus der verzweifeltsten Lage ist, und die einzige hinreichende Begründung für Siegfrieds Mord. (19) — Ein andres Beispiel, eine der grausigsten Scenen des Nibelungenliedes, ist das Trinken des Bluts während des Brandes: auch dadurch aber wird das Gefühl nicht verletzt, weil es durchaus im Zusammenhange des Ganzen begründet ist, und

wir nichts weniger vor uns haben, als ein wüstes Schlächterbild. Sehen wir die burgundischen Helden todesmatt von dem fortwährenden heissen Kampfe, vom unerträglichsten Durst gequält, in der Hitze des brennenden Saales fast verschmachtend, in der höchsten Todesnoth auf Hagens Rath das fliessende Blut der Erschlagenen trinken —

2051 daz ist an solher hitze noch bezzer denne wîn! 2114

— und davon wunderbar gestärkt den Kampf fortsetzen, so schwindet das Widerliche, das die Scene aus dem Zusammenhange gerissen unvermeidlich haben müsste, durch das Bild der ungeheuren Noth: der Abscheu wird besiegt durch das Mitgefühl.

Es versteht sich, dass die herrschende Stimmung im Nibelungenlied dem Inhalte angemessen ist:

17 wie liebe mit leide ze jungest lônen kan 17

— wie Liebesglück und Freude zuletzt in Leid verkehrt werden kann, — das ist der erste und der letzte Gedanke, von dem alles erfüllt ist. Durch das Ganze geht ein tief tragischer Grundton, der weniger in den eignen Worten des Dichters als in den dargestellten Ereignissen liegt, aber je weniger er ausgesprochen wird, um so tiefer zum Herzen greift. Wie ergreift bange Wehmuth das Herz bei der Ermordung Siegfrieds! Welche Welt der verschiedensten Stufen des Leides entfaltet sich gegen das Ende hin vor uns, wie wird die tragische Stimmung immer gesteigert, und doch hoch verklärt durch die herrlichen Bilder, an denen sie zur Erscheinung kommt! Und wie ergreifen und entzücken die Worte des sterbenden Wolfhart:

2239 Unde ob mich mîne mâge nâch tôde wellen klagen, 2302
den næhsten und den besten den sult ir von mir sagen,
daz si nâch mir iht weinen, daz sî âne nôt:
von eines küniges handen lige ich hie hêrlîchen tôt!
2240 Ich hân ouch sô hie inne vergolten mînen lîp, 2303
daz ez wol mugen beweinen der guoten riter wîp.
ob iuch des iemen frâge, sô mugt ir balde sagen,
vor mîn eines handen lit wol hundert erslagen.

2239, 1 mâc Seitenverwandter. — klagen beklagen. — 3 iht etwa.
2240, 1 lîp Leben. — 3 balde kühnlich, zuversichtlich (vergl. engl. bold). 4 vor mîn (gen.) eines handen, vor meinen des einen Händen, meinen Händen allein.

Diese alte, echt deutsche Freude am Kampfe tritt sehr häufig hervor, und verbreitet über die düstre Stimmung ein Licht hoher Idealität. Und ebenso die Unendlichkeit des Gemüths! Obgleich nur in einer Handschrift erhalten und daher jetzt vielfach angefochten, rechne ich doch die Stelle, in welcher der Zug der Herzen Siegfrieds und Kriemhilds zu einander ausgesprochen wird mit den Worten:

292 Er neig ir minneclîchen, genâde er ir bôt. 293
si twanc gên ein ander der seneden minne nôt.

zu den schönsten, gemüthvollsten und daher unzweifelhaft vom Dichter herrührenden Stellen des Gedichts. (20) Welche Innigkeit liegt in der Schilderung von Kriemhilds Schmerz über Siegfrieds Tod: wie, als die Kunde gebracht wird, dass draussen ein Mann erschlagen liegt, die schöne Freudelose, an Hagens Frage denkend, sprachlos zur Erde sinkt und sofort den ganzen Hergang im Geiste vor sich sieht, wie sie sich zu dem Todten bringen lässt, wie sie sein schönes Haupt mit ihrer weissen Hand emporhebt, ihn sogleich erkennt und ausruft:

953 wê mir dises leides! nu ist dir doch dîn schilt 1012
mit swerten niht verhouwen: du bist ermorderôt!
wesse ich wer ez het getân, ich riete im immer sînen tôt!

Und dann bei der Beerdigung, wie sie ihn noch einmal sehen will, und man den herrlichen Sarg zerbrechen muss, wie sie ihn emporhebt und küsst und bewusstlos weggetragen werden muss:

1010 vor leide möht ersterben ir vil wünneclîcher lîp! 1070

Welches Auge bliebe da trocken? Und wer weinte nicht mit über das Leid und den Fall Rüdigers bei der unendlich gemüthvollen Schilderung des Dichters? — Sein tiefes Naturgefühl tritt auch in einzelnen Stellen hervor, wie in der Schilderung von Siegfrieds Glück:

292, 1 neig (v. nîgen) neigte. — genâde Verneigung; daraus Geneigtheit, Dank.

953, 2 ermorderôn alte F. ermorden.

294 Bî der sumerzîte und gên des meien tagen 295
dorfte er niht mêre in sînem herzen tragen
sô vil hôher fröude, sô er dâ gewan,
dô im diu gie an hende, die er ze trûte gerte hân.

Die gelegentlich vorkommenden Naturschilderungen sind immer kurz, in wenigen Worten mehr angedeutet als ausgeführt, und dennoch geben sie das lebendigste Bild. Sie stehen nie für sich, sondern immer in unmittelbarer Verbindung mit der lebendigen Handlung. So, wenn es bei Siegfrieds Tode heisst:

939 Die bluomen allenthalben von bluote wâren naz. 998

Schon diese Worte aber geben ein ganzes Bild: wie rings die Frühlingsnatur strahlt, und wie Siegfried in die Blumen gesunken ist, die sein Blut trinken; es macht den Eindruck, als litte die ganze Natur mit bei seinem Tode. Ein andres Beispiel ist die Schilderung des Tagesanbruchs nach der schauerlichen Brandnacht in den Worten Giselhers:

2059 ich waen ez tagen welle: sich hebet ein küeler wint. 2122

Sehr selten kommt es vor, dass der Dichter scherzt, aber seine Scherze sind von schlagender Kraft. Wie vortrefflich sind Witzworte wie das ungefüge Fiedeln Volkers, und die Stelle, wo Siegfried Albrichen beim Barte packt:

466 er zogte in ungefuoge, daz er vil lûte erschrê. 497
zuht des jungen heldes, diu tet Albrîche wê!

— Aber der Dichter entwickelt auch an einzelnen seiner Charaktere echt humoristische Züge. Wie ausserordentlich schön und lebendig sind Siegfrieds Scherze: schon sein übermüthiges Auftreten bei der Ankunft in Worms, noch weit mehr aber auf der Jagd, wo er sich kurz vor seinem Tode noch einmal in seiner ganzen Liebenswürdigkeit und übersprudelnden Kraftfülle zeigt in dem Scherz mit dem Bären, und wie er lustig „siben soume

294, 4 ze trûte zur Geliebten. — gern begehren.
466, 1 zogen (verstärktes ziehen) ziehen, zupfen. — 2 zuht (von ziehen) Wohlgezogenheit, Anstand, Höflichkeit.

„met und lutertranc“ *) fordert, um seinen ungeheuren Durst zu befriedigen! — Viel getadelt hat man dagegen eine Stelle, wo durch einen Scherz Dankwarts Brunhild eine kleine Demüthigung erfährt. Als sie als Verlobte Gunthers diesem nach Worms folgen will, wünscht sie ihr Silber und ihr Gold zu vertheilen, um damit zu glänzen. Da erbietet sich Dankwart zum Kämmerer und theilt so reichlich aus, dass Brunhild selbst in Angst geräth und fürchtet, gar nichts zu behalten. Sie verlangt Anfüllung von zwölf Schreinen mit Kostbarkeiten, um sie mitzunehmen, will das aber nicht mehr Dankwarten anvertrauen, worüber Gunther und Hagen lachen. Das war nun allerdings ein gröblicher Verstoss gegen die spätere Hofsitte, darum konnte es der höfische Bearbeiter unmöglich stehen lassen, und wer von dem Dichter strenge Beobachtung des feinen Hoftons fordert, muss die Stelle unbedingt verwerfen. (21) Aber ich meine, sie entspricht vollkommen dem Charakter der handelnden Personen. Nicht nach Hofsitte, sondern in „recken wîse“ sind Gunther, Siegfried, Hagen und Dankwart zur Werbung um Brunhild ausgezogen, und die kleine Angst, die hier der auch nicht überzarten oder nervenschwachen Brunhild eingejagt wird, ist eine harmlose, unschädliche Rache für ihr übermüthiges Auftreten gerade vorher. —

Der meiste Humor knüpft sich im Nibelungenliede an den Charakter Volkers, dessen Doppelnatur als Spielmann und Held schon an sich einen humoristischen Zug hat, wie er am reinsten hervortritt beim Abschiede von Bechlarn, als er mit seiner Geige vor Gotelinden tritt, ihr süsse Töne fiedelt und seine Lieder singt, und von ihr dafür mit zwölf goldnen Armringen beschenkt wird. Er ist der Meister „gemelîcher“ **) Sprüche, seine kühnen Scherze haben eine ungemeine Kraft und schlagende Wahrheit. Als er dem die Saalthür hütenden Dankwart auf Hagens Bitte zur Hülfe gekommen ist, ruft er diesem über die Menge der Hunnen hin zu:

---

*) soum (so viel ein Lastthier tragen kann) Flüssigkeitsmass, Saum. met Meth, mit Honig bereitetes Getränk. lûtertranc mit Gewürzen abgeklärter Wein, Claret.

**) gemelîch froh, lustig, spasshaft.

1916 der sal ist wol beslozzen, friunt, hêr Hagene! 1979
jâ ist alsô verschrenket diu Etzelen türe,
von zweier helde handen dâ gênt wol tûsent rigele füre!

Als Wolfhart ingrimmig droht, ihm die Geige zu verstimmen, antwortet er:

2207 swenne ir die seiten mîn 2270
verirret guoter dœne, der iuwer helmschîn
muoz vil trüebe werden von der mînen hant.

Und als er die mit meuchelmörderischer Absicht in der Dunkelheit der Nacht heranschleichenden Hunnen feig sich wieder zurückziehen sieht, da sie ihn und Hagen an der Thür des Saales wachehaltend erkennen, ruft er ihnen nach, ob sie eine Raubfahrt machen wollen, und bietet sich und seinen Heergesellen ihnen zu Hülfe an. Um so zermalmender wirkt aber nach diesem Hohne sein bittrer Ernst in den darauf folgenden, von sittlicher Entrüstung durchdrungenen Worten. — Auch der grimme Hagen hat einen humoristischen Zug: meist allerdings erscheint sein Scherz gepaart mit finsterer Derbheit, die aber nicht selten einen ächt komischen Eindruck macht, wie in dem Erstaunen über Brunhilds Stärke:

426 Wâfen! sprach dô Hagne: waz hât der künic ze trût! 450
jâ sol si in der helle sîn des übelen tiufels brût!

Oder er begegnet seinen Feinden mit bittrem Hohn, der sich aber zu ganz gewaltiger Kraft und Freiheit erhebt, so besonders bei seiner ersten Begegnung mit Kriemhild nach der Burgunden Ankunft in Hunnenland, wie er bei ihrem Grusse den Helm fester bindet, und in dem ganzen folgenden Gespräche. Mit feiner Ironie weist er es zurück, als sie den Burgunden die Waffen abfordert:

1684 Jâ enger ich niht der êren, fürsten tohter milt, 1746
daz ir zen herbergen traget mînen schilt
und ander mîn gewæfen: ir sît ein künigîn.
daz enlêrte mich mîn vater niht: ich wil selbe kamerære sîn.

1916, 2 verschrenken mit einer Schranke versperren.
426, 1 wâfen („zu den Waffen!“) Hilfs- und Weheruf. — ze trût als Geliebte.
1684, 3 gewaefen Waffen. — en (ne) Negationspartikel. — 4 kameraere Kämmerer, Schatzmeister (über Gold, Kleinode, Waffen).

Doch entwickelt er auch einmal in der ernstesten Situation freien Humor. Als die Burgunden auf der Fahrt zu den Hunnen, Hagen voran, an die Donau kommen, keine Schiffe zur Ueberfahrt finden und er klagt, dass sie nicht hinüber kommen können, und als Gunther ihn bittet, sie nicht zu entmuthigen, antwortet er:

1470 Jâ en ist mir (sprach Hagne) min leben niht sô leit, 1530
daz ich mich welle ertrenken in disen ünden breit:
ê sol von mînen handen ersterben manic man
in Etzelen landen: des ich vil guoten willen hân.

Wie vortrefflich hebt er sich mit diesem Scherz, dem doch nicht der ernste Hintergrund fehlt, über die düstre Niedergeschlagenheit hinweg!

Nie jedoch findet sich in den Scherzen des Nibelungenliedes eine Spur von Frivolität oder versteckter Sinnlichkeit: wie jedes wahre Kunstwerk, so ist es auch durchdrungen von der tiefsten Sittlichkeit, die sich freilich nie in tendenziöser Weise vordrängt, aber in der Reinheit der Auffassung des Dichters liegt. Nichts scheut er auszusprechen, er kennt keine halben, verhüllenden Wendungen, keine Zweideutigkeiten, er ist naiv im vollsten Sinne auch bei der Schilderung sinnlicher Vorgänge, aber gerade dabei zeigt sich ganz besonders seine sittliche Reinheit, da er nichts mehr hervorhebt, als für den Zusammenhang des Ganzen nothwendig ist. (22) Indem er alles so darstellt wie es ist, nichts beschönigt oder leichthin verurtheilt, spricht er nur das aus, was jeder fühlt, seine Billigung und Missbilligung theilt der Hörer unmittelbar, und indem er die nothwendigen Folgen jeder That zeigt, spricht aus ihm die Stimme der richtenden Weltordnung. So hält er seinen Tadel nicht zurück, als Siegfried Brunhilden Ring und Gürtel genommen hat; mild, aber bestimmt spricht er es aus, dass das eine seiner unwürdige That war:

628 ich enweiz ob er daz taete durch sînen hôhen muot. 680

und ebenso entschieden betont er die Folgen, als Siegfried beides

---

1470, 2 ünde (lat unda) Fluth, Welle. — 3 ê zuvor.
628, 1 enweiz weiss nicht. — taete that (der conj. v. ob abhängig.) — durch durch, wegen, um ... willen, aus.

seiner Frau gegeben hat: „daz wart im sider leit“!*) — Siegfried hat damit seinen Untergang unvermeidlich gemacht, von da an ist sein Einfluss auf die Handlung vorbei, der herrliche Held muss in der Blüthe seiner Jugend fallen. — Aber der Dichter steht auch hoch über den sittlichen Gebrechen seiner Zeit, und in gelegentlich vorkommenden mild-ernsten Bemerkungen erhebt er sich zum Sittenrichter über die Schwächen und Thorheiten der Menschen. Das zeigt sich in seiner Behandlung der Frauen. Von dem übertriebenen höfischen Frauencultus, der zu seiner Zeit gerade anfing das frühere einfache und natürliche Verhältniss zu verdrängen, ist er vollkommen frei; er ist ganz durchdrungen von der alten Zucht und Ehrbarkeit: die Verletzung der Ehre einer Frau führt ja zum Tode Siegfrieds! Diese alte Einfachheit ist verbunden mit der tiefsten Innigkeit des Geschlechtsverhältnisses: wo in aller Poesie gäbe es eine innigere Liebe, als die zwischen Siegfried und Kriemhild? Eben durch ihre Tiefe schlägt sie auch, zerstört, in den tiefsten Hass um und führt alles spätere Unheil herbei. Aber der Dichter scheut sich auch nicht, ebenso über die Frauen wie über die Männer sein Urtheil auszusprechen, auch missbilligend wo die Missbilligung Grund hat, was in den höfischen Kreisen für eine gröbliche Verletzung des Anstands gehalten wurde. So ist denn auch das Verhältniss der Männer zu den Frauen im Gedichte selbst ein einfaches, freies, offenes, ohne das spätere übertriebene Zartgefühl, hinter dem sich oft die grösste sittliche Rohheit verbarg. Die Helden scheuen sich nicht, hochgestellten Frauen gegenüber ihre Meinung auszusprechen, ja erlauben sich wohl auch einmal mit ihnen einen harmlosen Scherz, wie in der schon besprochenen Stelle, wo Dankwart Brunhilden durch seine Freigebigkeit eine kleine Angst einjagt und Gunther und Hagen über sie lachen. Und der Dichter spricht auch seine Missbilligung über das zu seiner Zeit aufkommende Toilettenunwesen der Frauen mit dem übertriebenen Putz, der Schminke und andren falschen, künstlichen Schönheitsmitteln unzweideutig aus, indem er diesen Missbräuchen die Einfachheit und eben darum grössere Schönheit der Frauen des Nibelungenliedes entgegensetzt. Das geschieht besonders an zwei

*) sider später, hernach, seitdem.

Stellen. Als Brunhild in Worms einzieht und von Kriemhild empfangen wird, erzählt der Dichter, nachdem er die herzliche Begrüssung beider geschildert hat, gar manchen löblichen Recken hätte es erfreut sie bei einander stehen zu sehen. Die zuvor gehört hatten, dass man so Schönes wie die beiden Frauen nie gesehen habe, prüften jetzt, dass man das ohne Lüge sage:

549 man kôs an ir lîbe dâ deheiner slahte trüege. 592

Offenbar will der Dichter hier betonen, dass die echte, höchste Frauenschönheit unverfälschte, reine Natur sei, ohne künstliche Schönheitsmittel, und er spricht eben dadurch einen Tadel gegen die Frauenwelt seiner Zeit aus, die sich von der Natur zu entfernen anfing. Ebenso beim Empfange der Burgunden in Bechlarn. Als Rüdiger die Nachricht ihrer Ankunft erhalten hat, bittet er seine Frau und Tochter, sie wohl zu empfangen. Da suchen diese aus den Kisten schöne Kleider und schmücken sich, und nun heisst es:

1594 Gevelschet frouwen varwe vil lützel man dâ vant. 1654
si truogen ûf ir houbten von golde liehtiu bant,
daz wâren schapel rîche, daz in ir schœne hâr
zerfuorten niht die winde: si wâren hübsch unde clâr.

In dieser schönen Strophe wird das gesittete Wesen und die reine Schönheit von Rüdigers Frau und Tochter sicherlich nicht ohne Absicht betont und dem herrschenden gezierten Modewesen entgegengesetzt. — Es versteht sich, dass solche Stellen, die so gröblich gegen die spätere höfische Etikette verstiessen, in den höfischen Kreisen missbilligend aufgenommen wurden, und daher ist es natürlich, dass der höfische Bearbeiter sie entfernte.

Ich wünschte, Gervinus hätte etwas klarer und ausführlicher,

549, 1 kôs sah. — deheiu kein. — slahte Geschlecht, Gattung, Art. deheiner slahte von keiner Art, auf keine Weise. — trüege fem. Betrug, Falschheit.

1594, 1 vil lûtzel sehr wenig: leichte Ironie für gar nicht. — 3 schapel (aus altfranz. chapel, chapeau) Kranz von Laub oder Blumen, Haarband, wohl mit Edelsteinen verziert. — 4 zerfüeren in Unordnung bringen. — hübsch (höwsch) höfisch, fein, gebildet, gesittet. — clâr rein, glänzend, schön.

als er gethan, den „sittlichen Gesichtspunkt“ dargelegt, von dem aus er das Nibelungenlied, namentlich in pädagogischer Beziehung, Homer gegenüber so sehr in Schatten stellt. (23) So viel ich sehen kann, laufen Gervinus' „sittliche“ Bedenken darauf hinaus, die Helden des Nibelungenliedes seien nicht so geeignet, als Vorbilder für die deutsche Jugend zu dienen, wie die Helden Homers. — Warum? — Weil in diesen mehr Strebsamkeit, Feuer, Vertrauen auf menschliche Kraft zu finden sei, wogegen sich in den Nibelungenhelden „Passivität“ bis zu einer „gewissen Schläfrigkeit“ zeige. Ich bedaure, dass Gervinus dazu nicht Belege gegeben hat: jedenfalls hätte er damit besser gethan, als in solcher Weise kahl abzusprechen. Ich muss gestehen, dass ich bei keinem der Nibelungenhelden eine Spur dieser Passivität und Schläfrigkeit finden kann: weder in dem Heldensinn und offnen, rückhaltlosen Wesen eines Siegfried, noch in der ruhigen Thatkraft Hagens, noch auch in irgend einer der andern Personen. Denn wenn Hagen, als er von Irinc verwundet worden ist, sagt:

1994 ich bin alrêrste erzürnet, wan ich lützel schaden hân, 2057

so hat er sich doch vorher weder passiv noch schläfrig verhalten. Wo aber gäbe es glänzendere Vorbilder für die Haupteigenschaften des deutschen Nationalcharakters, als im Nibelungenliede? Wo käme Tapferkeit, ruhige Besonnenheit, Thatkraft, Treue und tiefes Gemüth zu herrlicherer Erscheinung, als an den Helden des Nibelungenliedes? Ob aber in diesen deutschen Helden mehr Vertrauen auf menschliche Kraft zu finden ist, oder in den achäischen, die fortwährend den Beistand der Götter anrufen und ihrer bedürfen, überlasse ich jedem Unbefangenen zur Entscheidung. — Wenn aber einmal vom sittlichen Gesichtspunkte aus eine Vergleichung zwischen Homer und dem Nibelungenliede angestellt werden soll, so dürfte dieselbe, wenn man die Hauptsachen betrachtet, sehr anders ausfallen. Ich frage nur, ob die Handlung der Ilias, jener verderbliche Krieg um die mit einem Andern davongelaufene Gattin des Menelaos, die nach Beendigung des Krieges zurückgeführt und in

---

1994, 1 alrêrste (aller êrste) da erst, erst recht. — wan da, weil. — lützel klein, wenig, ein wenig, etwas.

ihre frühern Würden wiedereingesetzt wird, oder ob die Haupthandlung der Odyssee, die grausame Vernichtung der grossentheils mehr jugendlich unbesonnenen als des Todes schuldigen Freier, bessere sittliche Vorbilder geben, als der mächtige und vollkommen gerechte Schicksalsgang des Nibelungenliedes? Oder sind etwa die besten achäischen Helden, die sich um Buhlerinnen unversöhnlich entzweien, die furchtbar barbarisch gegen den besiegten Feind verfahren und in dämonischer Leidenschaft selbst noch den Leichnam des Getödteten beschimpfen, — sind sie würdigere Vorbilder für Erweckung und Pflege sittlichen Gefühls, als die deutschen Helden des Nibelungenliedes? — Es versteht sich ja, dass die homerischen Gedichte darum nicht entfernt unsittlich zu nennen sind: es ist eben eine andere Sittlichkeit, die in ihnen herrscht; das Gefühl ist bei den Griechen noch weniger zur tiefen Sittlichkeit, als zum freien Schönheitssinn ausgebildet, und wenn uns daher die homerischen Helden auch nicht mehr sittliche Vorbilder sein können, so können wir ihnen doch bei Berücksichtigung des Charakters ihrer Zeit gerecht werden und sie in ihrer ganzen Herrlichkeit auffassen. Es leuchtet aber ein, dass die homerischen Gedichte in pädagogischer Beziehung, für die unerfahrene, noch wenig festen sittlichen Halt habende Jugend weit mehr Bedenken haben müssen, als das Nibelungenlied. Wenn auch natürlich diese Gefahr durch den verständigen, ernsten Lehrer gehoben werden kann, so ist sie doch an sich, unmittelbar vorhanden. Der Unterschied beider Dichtungen ist eben der, dass die Helden Homer's Griechen sind, mit den glänzenden, herrlichen Eigenschaften der Griechen, aber auch mit ihren Schwächen, wogegen die Nibelungenhelden durch und durch deutsch, daher allerdings weniger äusserlich glänzend, schlichter, bescheidener, aber mit tieferer Innerlichkeit. Wer das fassen kann, wer fähig ist, in dem bescheidenen Kleide die ewige Grösse und Schönheit zu erkennen, der wird von diesen tieferen Naturen auch tiefer angezogen, innerlicher angesprochen werden, als von den mehr nach Aussen geführten, sinnlicheren Achäern. Dazu gehört freilich deutsches Gemüth, deutsche Innerlichkeit und dazu grosse innere Reife, und daher bin auch ich nicht der Ansicht, dass man ein „Hauptbuch der Erziehung“ aus dem Nibelungenliede machen, d. h. es schon frühzeitig in den Schulen lesen solle, und

ich habe nichts dagegen, dass man es erst den gereiftesten Sch
lern in die Hand geben soll: nicht anders aber möchte ich es i
den homerischen Gedichten gehalten wissen. Ein andres aber
es mit der Frage, ob man nicht schon früher die Kenntniss die
Dichtungen und die Liebe zu ihnen in die jugendlichen Gemütl
einpflanzen solle, was ich unbedingt bejahe. Wenn Gervinus mei
die Jugend nehme keinen Antheil am Nibelungenliede wie
Homer, so kann ich dem schon aus eigner Erfahrung widersprech
da ich, wenn ich den Inhalt des Nibelungenlieds ausführlich
zählte, immer auf sehr lebhaftes Interesse daran gestossen b
Wie könnte das auch anders sein! Die herrliche Heldengest
Siegfrieds, seine Ermordung, der unsägliche Schmerz Kriemhil
die kühne Fahrt der Burgunden, ihr Kampf und Untergang,
und alles andre muss in seiner schlichten Einfalt und Grossartigk
auf ein jugendliches Gemüth unwiderstehlich anziehend wirk
Eines „begeisterten Kenners" bedarf es nun dazu allerdings, d
nur in dem Sinne, dass der Erzähler, wie jeder Erzähler, Li
für seinen Gegenstand haben muss, um Liebe für ihn auch
seinen Zuhörern zu erwecken. Nicht anders, denke ich, ist's
Homer. Der Unterschied ist nur der, dass es bisher noch w
mehr „begeisterte Kenner" Homers gibt, als des Nibelungenlied
d. h. dass das letztere noch bei weitem nicht nach Verdienst
kannt und gewürdigt ist, und besonders von den Homerenthusias
vielfach noch sehr von Oben herab betrachtet wird, die sich a
eben deshalb noch wenig Mühe gegeben haben, das Nibelungenl
kennen zu lernen und zu verstehen. Die Behauptung, es sei
deutschen Jugend wie angeboren, das engere Nationale zu v
spotten, ist einerseits eine masslose Uebertreibung, andrerseits a
schliesst sie nichts in sich, was das Nibelungenlied herabsetz
im Gegentheil würde es sich dann um so mehr zum Erziehun
mittel eignen, da es mehr als vieles andre zeigen kann, welch'
sunder Kern und welche Fülle von Schönheit und Grossartigk
in den Schöpfungen der Nation verborgen liegt, und so gerade
blasirte Jugend dahin führen könnte, das National-Deutsche schät
zu lernen. Und so findet denn auch das „Räthsel", wie Natio
sinn durch das Nibelungenlied geweckt werden könne, hierdu
seine einfache Lösung. Wenn der Jüngling sich zu diesen deutsch

Helden hingezogen fühlt, wenn er Liebe zu dieser schlichten Grösse fasst, — wird er dann nicht von Stolz und Freude durchglüht werden, wenn er sich sagt: das sind deutsche Helden, das ist deutsche Mannhaftigkeit, deutsches Gemüth, deutsche Treue? Und wenn er die ewige Poesie erkennt und sich sagt: das ist das Werk eines deutschen Dichters, aus meiner Nation hervorgegangen, — ich möchte den der Begeisterung für das Gute und Edle fähigen Jüngling sehen, der dann nicht von Ehrfurcht und Liebe für das deutsche Wesen, von Begeisterung für seine Nationalität erfüllt würde! — Aber nach Gervinus ist „die Begeisterung „für unsere alten Dichtungen von heute und gestern, aus Zeiten, „die von einer Deutschthümelei befallen waren, über die wir mit „kaltem Blute lachen"! — Ueber den verächtlichen Ton in diesen Worten will ich kein Wort sagen. Ich tröste mich damit, dass diese „Deutschthümelei", so viel unreife Schwärmerei ja natürlich oft mir ihr verbunden war, doch die Folge gehabt hat, dass sich die Deutschen auf sich selbst besannen, und dass das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Nation erweckt wurde, das jetzt zu einer nicht mehr zu belächelnden Macht geworden ist, — und dazu Gerechtigkeit gegen die von der Nation bisher gering geschätzten eigensten Besitzthümer, gegenüber dem allzusehr vorgezogenen Fremden. Nur das will ich noch fragen, ob es irgendwie ein Zeichen für den geringeren Werth unserer alten Dichtungen ist, das sie in Zeiten, wo andre, verkehrte Geschmacksrichtungen herrschten, so gut wie unbekannt waren, und in ihrer Bedeutung erst wieder neu entdeckt werden mussten? Ist ja doch bekanntlich gerade zu der Zeit, als in Deutschland ein gesunderer Geschmack wieder auflebte, auch das Interesse für sie rege geworden! Ist doch die erste Ausgabe des Nibelungenlieds zur Zeit Lessings erschienen, besorgt von Bodmer, dem Bekämpfer Gottscheds, (24) und die zweite, die erste vollständige, (25) zu Goethe's Zeit, der selbst eine sehr hohe Meinung von ihm hatte! (26) Ist doch seitdem in steigender Progression das Interesse an unserem nationalen Epos immer gewachsen! Und es hat den Anschein, als ob es noch keineswegs bis auf den Gipfel gestiegen sei: im Gegentheil ist es gerade jetzt in mächtigem Steigen begriffen, und man kann ohne besondere prophetische Gaben vorhersagen, dass der Antheil daran noch fort

und fort zunehmen wird, bis das Nibelungenlied die Anerkennung gefunden hat, die ihm gebührt. Hat aber einmal der Forschergeist sich vorläufig genug gethan, dann erst wird die ganze lebendige Einwirkung auf die deutsche Kunst und Literatur sichtbar werden, zu der das Nibelungenlied berufen ist. Der Styl des Nibelungenliedes, dieser so echt deutsche Styl, aus deutschem Geiste hervorgegangen und mit so sichrem Gefühl das ergreifend, was deutscher Art und Kunst am gemässesten ist, wird einen bedeutenden Antheil daran haben, wenn eine neue Blüthe der deutschen Dichtung hervorgerufen wird.

Aber dürfen wir denn überhaupt von einem **Styl** des Nibelungendichters sprechen? Tritt im Nibelungenliede klar die Individualität eines Dichters hervor? — Ich denke, es kann nach allem Vorigen kein Zweifel mehr darüber sein, dass diese Frage unbedingt zu bejahen ist: überall haben wir denselben Geist, dieselbe einfach kräftige Behandlung, dieselbe vollkommene Objektivität gefunden. Lachmann zwar rügt eine gewisse „Verschiedenheit des Tons", die freilich „mehr zu fühlen als klar und überzeugend zu beweisen" sei, er findet, dass „einzelne Partieen mehr weich behandelt sind, andere fast hart, schroff; einzelnes mehr ausführlich, andres mit gedrängtester Kürze erzählt" wird, (27) — aber ich meine, alle diese vermeintlichen Mängel lösen sich auf in ebenso viele Tugenden des Dichters, der keine äussere, stehende Manier annimmt, sondern jeden Gegenstand in der dem Inhalt entsprechendsten Weise behandelt, ohne der Einheit des Ganzen zu schaden. Wenn man immer fühlt, die Darstellung kann den Inhalt gar nicht besser, angemessener wiedergeben, so können doch die aus der Verschiedenheit desselben sich ergebenden Abweichungen in der Art der Behandlung unmöglich als Beweis gegen die Einheit des Nibelungenliedes benutzt werden! Allerdings aber nöthigt die Annahme eines Dichters, ihm das höchste Mass von Begabung, ja ein vielleicht beispielloses Genie zuzuschreiben, — und ich stehe nicht an, das zu thun. — Es würde viel zu weit in die Specialforschung führen, wenn ich hier ausführlich nachweisen wollte, wie diese „Verschiedenheit des Tons" immer durch den Inhalt begründet ist. Daher möge Ihnen ein Beispiel genügen. Nach Siegfrieds Ankunft in Worms findet Lachmann die Strophen bis zum Sachsen-

kriege viel weicher und langsamer als das Vorhergehende. Dort war Siegfrieds übermüthiges Auftreten und der daraus entstandene ziemlich hitzige Streit erzählt, den der milde, besonnene Gernot beigelegt hat, und wie dann Siegfried herzlich willkommen geheissen wird und bleibt: die Darstellung ist hier kräftig und schreitet rasch vorwärts, wie es der Inhalt fordert. Darauf wird nun mit tiefer Empfindung die im Verborgenen heranwachsende Liebe Siegfrieds und Kriemhilds geschildert: wie er sie im Herzen trägt und sich nach ihrem Anblick sehnt, wie Kriemhild oft, wenn er mit den Herren auf dem Hofe spielt, verstohlen durch die Fenster sieht und sich an ihm erfreut, wie beide von ihrer Liebe und unbefriedigten Sehnsucht viel Leid zu tragen haben, und wie so ein ganzes Jahr vergeht. Dass hier nicht der rasche, vorwärtstreibende Fortgang herrscht wie vorher, liegt natürlich eben darin, dass keine rasch auf einander folgenden Begebenheiten erzählt werden, sondern von Siegfrieds Verweilen am Hofe berichtet wird, und dass es sich hier nicht um äussere, sondern um innere Vorgänge handelt. Ich sehe daher keinen Grund, der uns nöthigte, wie Lachmann beide Stellen verschiedenen Verfassern zuzuschreiben.

Ich erkenne vollkommen an, dass dem Dichter die „klassische Ruhe“ Homers fehlt, der mit heitrem Blicke über dem steht, was er schildert, den man nie über seinem Werke vergisst, der sich nie vom Inhalt bewegt zeigt, wie unser Dichter: wenn dieser aber mitten in den Ereignissen steht und sie mit vollkommenster, anspruchslosester Objektivität durch seinen Mund reden lässt, wenn seine Persönlichkeit fast nie hervortritt, so steht er darum nicht minder sichtbar vor unserm geistigen Auge, immer tief erregt und dadurch auf das mächtigste ergreifend. Und dennoch beherrscht er nicht weniger als Homer seinen Stoff, da wir selbst mehr als bei diesem überall seinen ordnenden Geist erkennen und seinen feinen Takt bewundern, mit dem er bei allem nur so lange verweilt, als es für das Ganze zweckmässig ist. Wenn sich also nun auch bei Homer eine äusserlich weit gleichmässigere Behandlung zeigt, indem er Heiteres wie Furchtbares, Wichtiges wie Unbedeutendes mit demselben ästhetischen Behagen und mit gleicher Ausführlichkeit erzählt, wie er z. B. beim Schmieden von Achill's Schilde ebenso lange verweilt wie bei Hektors Tode, und selten

vergisst, beim Falle eines Helden den ästhetischen Eindruck seines dumpfen Hinkrachens und des Rasselns der Waffen hervorzuheben, so müssen wir doch sagen, dass diese gleichmässige Behandlung für die Darstellung des gleichmässigen Verlaufs einer Handlung nicht nothwendig ist, und die Auffassung des grossen Zusammenhanges des Ganzen eher stört als hebt. Jedenfalls also dürfen wir diese äussere Gleichmässigkeit nicht als Norm aufstellen, sondern müssen die Behandlungsweise des Nibelungendichters als einen wenigstens gleichberechtigten Styl neben dem homerischen anerkennen.

Wenn wir nun fragen, welcher Styl das ist, so müssen wir zuerst auf den durch die ganze Kunstgeschichte sich hindurchziehenden Gegensatz zweier Stylrichtungen, des klassischen oder idealistischen, und des naturwahren, charakteristischen oder realistischen Styls einen Blick werfen, um daraus den Massstab für den Styl des Nibelungenliedes zu finden. Der klassische Styl ist idealer, allgemeiner, er geht nicht auf die individuelle Besonderheit tief ein, er meidet alles Rauhe, Eckige, alles den allgemeinen Eindruck der Schönheit Störende, er ist darum oft reiner, es zeigt sich in ihm mehr keuscher Schönheitssinn, er geht aber leicht ins Kalte, Leblose über, er giebt häufig nur blasse Typen, körperlose Schatten statt lebensvoller Gestalten. Der charakteristische Styl dagegen zeigt den Menschen wie er ist, mit seinen kleinsten verborgensten Eigenheiten, er scheut auch nicht das Unschöne, Harte, wo es bezeichnend ist und zur lebendigen Charakteristik beiträgt, er fordert vor allem Wahrheit, Natur, er verliert dabei aber oft das Ziel der Kunst, Schönes schön darzustellen, aus den Augen und artet ins Hässliche aus. Die Vertreter des klassischen Styls sind die Alten, vor allem die Griechen; der charakteristische Styl entspricht besonders dem germanischen Geiste: der Gegensatz, der das Verhältniss beider in der Poesie am deutlichsten bezeichnet, ist der zwischen den grossen griechischen Dichtern und Shakspeare. Die höchste Aufgabe der Poesie ist Verschmelzung beider Style: Verbindung der Naturwahrheit mit klassischer Reinheit, Läuterung des charakteristischen Styls durch die reine Klassicität der Alten.

Prüfen wir nun das Nibelungenlied und fragen, welcher der beiden Richtungen es angehört, so haben wir schon gefunden, dass

der Dichter besonders gross ist in der Charakteristik. Seine Personen haben Fleisch und Blut, sind greifbare Gestalten, und alle Begebenheiten, alle Handlungen werden in charaktervollster Weise ausgebildet, überall ist individuelles Leben, der Dichter scheut sich nicht, auch das Härteste auszusprechen, wo es zum Ganzen mit gehört. Daher zeigt das Nibelungenlied durch und durch, in seltener Vollendung den charakteristischen Styl, und der Dichter ist darin der grosse Vorgänger Shakspeares, der gewöhnlich als der erste Vertreter des neuen, germanischen Geistes in der Poesie angesehen wird. Aber während so Beide im Grossen und Ganzen geistige Brüder sind, in der Behandlung der Charaktere und Ereignisse dieselbe Richtung vertreten und beide sich durch dieselbe machtvolle Auffassung auszeichnen, so finden wir in allen übrigen Beziehungen unseren Dichter dem grossen Britten durchaus unähnlich. Die Fehler Shakspeares theilt der Nibelungendichter nicht: die Lust am Blutigen, Grassen und die Neigung zum Cynischen, sowie den barocken Wechsel von Ernst und Scherz, die Ueberfüllung mit Witz, und dazu auch häufig die Ueberladung mit Gleichnissen und Metaphern, — alles das, was bei Shakspeare abstösst, den reinen Eindruck stört, zerstreut, vom Hauptinhalte ablenkt, suchen wir beim Nibelungendichter vergebens. Er versteht es, streng Mass zu halten; er hat immer ein bestimmtes Ziel fest im Auge und geräth nie auf Abwege, er stellt alles dar, wie es ist, einfach, sachgemäss, bilder- und schmucklos, und nie lässt er sich dazu hinreissen, das Hässliche für sich zur Darstellung zu bringen: wo er etwas an sich Hässliches aufnehmen muss, da verklärt er es zu ästhetischer Bedeutung. Hierin, in dieser keuschen Beschränkung auf das für das schöne Ganze Nothwendige, in dieser Abweisung alles Ungehörigen, Unangemessenen liegt die andere Seite seines Wesens, die ihn hoch über Shakspeare erhebt und ihn den klassischen Dichtern zur Seite stellt. So vereinigt das Nibelungenlied in sich auf die vollkommenste Weise klassische Reinheit mit Naturwahrheit, und mich dünkt, dass in diesem einzigen Werke das Höchste in Verschmelzung beider Style erreicht worden ist: die höchste Vollendung des charakteristischen Styls ohne seine Mängel. Wenn wir daher zu Shakspeare hinaufblickten als dem grössten Meister der naturwahren, charakteristischen Behandlung, so

finden wir nun schon nahezu ein halbes Jahrtausend früher einen Dichter, der fast noch mehr als er für uns ein Vorbild zu werden verdient in der rein klassischen Behandlung des dem germanischen Geiste entstammenden und ihm am meisten zusagenden charakteristischen Styls.

Die aufgeworfene Frage hat aber noch eine andere Seite. Schon der Strophenbau an sich in seiner Wiederkehr derselben Rhythmen ähnlich wie im musikalischen Satz bringt einen gewissen lyrischen Charakter mit sich, der in der Nibelungenstrophe, wie wir gesehen haben, sehr deutlich hervortritt. Ebenso haben wir gefunden, dass das Gedicht entschieden lyrische Partien hat, und dass in dem überall durchblickenden bewegten Gemüth des Dichters auch etwas Lyrisches liegt, wesshalb man auch mit Recht dem Nibelungenlied einen balladenartigen Charakter zugeschrieben hat. Da nun drängt sich uns die Frage auf, ob im Nibelungenliede denn auch wirklich die Forderungen des epischen Styls erfüllt sind, oder ob es etwa eine Vermischung der Style zeigt, die verwerflich wäre? — Wir haben hier zu scheiden zwischen den Forderungen, die gewöhnlich an das Epos gestellt werden, und denen, die sich aus seinem inneren Wesen ergeben. Denn man hat bisher, wie mir scheint, bei der Theorie des Epos viel zu sehr Homer allein zu Grunde gelegt. Ich meine dagegen, dass der Begriff eines Kunstwerks, wie er äusserlich aus einem bestimmten, wenn auch noch so vollkommenen Muster gezogen ist, nicht für die Theorie einer ganzen Kunstform massgebend sein kann. Denn die Kunst ist unendlich und frei, die Schönheit ist nicht nur eine, sondern kann auf unendlich verschiedenen Wegen erreicht werden, und hat sich nicht an bestimmte Typen zu binden. Wenn man also nun als nothwendig für das Epos plastische Ruhe und Gemessenheit fordert, heitre Klarheit, eine gewisse milde Ironie, mit der der Dichter über seinem Gegenstande schweben soll, ohne von ihm innerlich erregt zu werden, behagliche Breite und Gleichmässigkeit der Darstellung, so kann ich in allem dem nichts sehen, als dem Wesen des Epos gegenüber zufällige Eigenschaften des homerischen Epos, das allerdings eine in seiner Art einzige Vollendung zeigt, aber darum nimmermehr die ganze Gattung als absolutes Vorbild vertreten kann. Wenn nun aber gar manche, weil im Homer die

Götter mit an der Handlung theilnehmen und ein episodenhafter Charakter ohne strengen inneren Zusammenhang herrscht, vom Epos gefordert haben, es solle sich aus einer Reihe nur locker verbundener Episoden zusammensetzen und das Schicksal als ausserhalb der Personen und Handlungen von höheren Mächten bestimmt enthalten, so ist damit der einseitige Kultus Homers bis auf den Gipfel getrieben, indem selbst seine Schwächen als absolute Kunstforderungen hingestellt werden; denn wäre das wirklich so, so dürfte das Epos allein von allen Kunstwerken keine künstlerische Einheit haben, d. h. kein reines Kunstwerk sein. Das Wesen des Epos besteht darin, dass es erzählt, d. h. seinen Gegenstand als eine vergangene Begebenheit, als etwas Abgeschlossenes, Fertiges wie ein plastisches Kunstwerk hinstellt. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, dass der Dichter von ihm auch innerlich bewegt sein kann, vorausgesetzt, dass er dadurch nicht von seinem Ziele abgelenkt wird und den Faden der Erzählung verliert. So weit also die lyrische Stimmung die epische Darstellung in ihrer massvollen Klarheit nicht beeinträchtigt, muss sie im Epos zulässig sein, wie sie denn überhaupt von ihm nicht ganz ausgeschlossen werden kann, ebenso wie in der Plastik das Stimmungsvolle zulässig ist, so weit es nicht die plastische Schönheit und Ruhe beeinträchtigt, was sich an den vollendetsten Bildwerken des Alterthums, wie, um von der Gruppe des Laokoon zu schweigen, an dem in göttlichem Zorn erbebenden Apoll von Belvedere und selbst an dem olympischen Zeus des Phidias mit den in augenblicklicher Erregung etwas geöffneten Lippen und den vorwärts wallenden ambrosischen Locken nachweisen liesse. Und dass auch in der Dichtung epische Ruhe und massvolle, plastische Klarheit mit lyrischer Erregtheit sehr wohl verbunden sein kann, das zeigen die grössten Meisterwerke der Dichtkunst, zeigt vor allem das Nibelungenlied, das denn selbst den besten, den praktischen Beweis für seine Berechtigung als Kunstwerk gibt.

Ein wesentlicher Unterschied der klassischen von der neueren Dichtkunst ist der, dass in ihr eine weit strengere äussere Sonderung der Gattungen stattfindet. Die mit dem feinsten Formensinn begabten Griechen strebten danach, sogleich in der äusseren Form und Behandlungsweise das Wesen ihrer Dichtungen hinzu-

stellen. Darum haben sie ganz bestimmte Versmasse, ja selbst bestimmte Dialekte für die verschiedenen Dichtungsarten, und ebenso halten sie sie in der Darstellung streng auseinander. Im Inhalt dagegen scheiden sie dieselben weniger, wie denn im Drama lyrischer und in der Lyrik epischer Inhalt einen fast zu weiten Spielraum hat. Der germanische Geist ist in Bezug auf das Formgefühl gröber, in Bezug auf das innere Leben kräftiger, tiefer. Darum genügen ihm nicht mehr typisch hingestellte Kunstformen, sondern er sucht zu jedem Stoff von Innen heraus die entsprechende Form. Wenn er dadurch auch häufig in Formlosigkeit verfällt, so ist es doch an sich vollkommen berechtigt, dass in der neueren Dichtung die Formen nicht so streng auseinandergehalten werden, wie in der griechischen: was dadurch auf Seite der formell-typischen Ausbildung verloren geht, wird durch tiefere Erfassung des Inhalts reichlich ersetzt.

Fragen wir nun nach den Dichtungen, die auf der Höhe der Poesie stehen, die den grössten Eindruck machen, am tiefsten rühren und am mächtigsten erschüttern, so sind es immer zugleich diejenigen, die sich durch die grösste Einfachheit und Anspruchslosigkeit auszeichnen. Das höchste Kennzeichen des wahren Dichters ist, wenn er es versteht, mit den geringsten Mitteln die grösste Wirkung zu erreichen. Alle die vollendetsten Schöpfungen unserer grossen Dichter, sie zeichnen sich aus durch die absichtslose, keusche Einfalt der Sprache, die oft fast an Dürftigkeit anstreift, und doch den wunderbarsten Eindruck macht. Darum hat die Volkspoesie das tief Ergreifende, Herzbewegende, darum kehrt die gesunde Kunstdichtung immer wieder zu ihr zurück, um sich an ihr zu läutern und zu erfrischen. Besonders aber dem Epischen ist der Charakter des Volksmässigen angemessen, wie keiner andern Dichtungsart, da die ruhige Erzählung mehr wie jede andere Form der Darstellung einfache, schlichte, naive Behandlung fordert. Diejenigen Epen daher, welche das Volksmässig-Einfache am harmonischsten mit künstlerischer Vollendung in sich vereinigen, sind die reinsten Vertreter der epischen Gattung. Nirgends aber ist das in vollkommenerer Weise geschehen, als im griechischen und im deutschen Epos in ihren vollendetsten Repräsentanten, den homerischen Gedichten und dem Nibelungenliede, welchen gegenüber alle

andern epischen Dichtungen entweder als unreif oder als überkünstelt erscheinen. Beide sind ganz aus dem Volke hervorgegangen, und doch sind ihre Verfasser Dichter von hoher Kunstbildung. Es liegt in den eigensten Charakterzügen beider Nationen begründet, dass das Schönheitsgefühl beim griechischen Dichter sich mehr nach der Seite der Form wendet, beim deutschen mehr nach der Seite des Inhalts.

Wichtiger noch als die Form ist daher für das deutsche Epos und die Beurtheilung seines Kunstwerthes der **Inhalt**, und durch die Untersuchung desselben werden die in der Formfrage gewonnenen Ergebnisse vollkommen bestätigt.

Auch der Inhalt des Nibelungenliedes hat freilich vielen Tadel erfahren. Man hat getadelt, dass manche der Sage ursprünglich angehörenden Motive der Handlung in das Gedicht nicht aufgenommen sind, dass geschichtliche Personen und Verhältnisse hineingetragen sind ohne Rücksicht auf historische Treue, und dass das heroische Reckenthum etwas mit den Formen der christlich-ritterlichen Cultur umkleidet ist (28), aber ich denke, es ist gut und recht, dass der Dichter auch darin ganz naiv verfahren ist: er darf von uns so viel Naivetät der Auffassung und so viel Hingebung fordern, dass wir uns nicht durch fremde Rücksichten im Genusse seines Werkes stören lassen. Wenn nun z. B. die in der Sage erzählte frühere Verlobung Siegfrieds mit Brunhilden im Nibelungenliede nicht erwähnt ist, so finde ich, der Dichter hat in seiner weisen Beschränkung auf das Nothwendige wohlgethan, dieses Motiv auszuschliessen, da es für den Verlauf der Handlung durchaus gleichgültig und für das Verständniss durchaus nicht nothwendig ist. Denn dass Siegfried schon weiss, wie es um Brunhilden steht, und dass er in ihrem Lande sogleich erkannt wird, das ist nichts, was einer näheren Erklärung bedürfte, wenn nicht aus Kenntniss der Sage allzu peinlich Uebereinstimmung mit derselben verlangt wird. (29) — Wenn ferner im Nibelungenliede Dietrich von Bern und Etzel Zeitgenossen sind, während wir aus der Geschichte sehr wohl wissen, dass Theodorich's des Grossen Geburt erst etwa in dasselbe Jahr fällt wie Attila's Tod, so finde ich nicht, dass das den poetischen Genuss störte und einen peinlichen Eindruck hinterliesse, wenn man im Stande ist, sich selbstlos in

das Kunstwerk zu vertiefen. Das Kunstwerk ist eine Welt für sich: ebenso wie man, um es ästhetisch zu geniessen, keines Commentars bedürftig sein soll, wie es sich aus sich selbst erklären soll, so soll man dabei auch absehen von der ganzen übrigen Welt, und vor allem nicht die historische Kritik einmischen, die in die Wissenschaft gehört und nicht in die Kunst. Dass wir nicht im Stande sind, die Personen und Ereignisse der homerischen Gedichte mit der wirklichen Geschichte zu vergleichen, weil wir diese nicht kennen, begründet doch gewiss nicht einen Vorzug derselben vor dem Nibelungenliede. Angenommen, es würden noch Quellen für die Geschichte des trojanischen Krieges aufgefunden, die der Dichtung viele Verstösse gegen den wirklichen Verlauf der Begebenheiten nachwiesen: würde sie darum weniger schön sein? Oder verlieren etwa die Götterscenen des trojanischen Krieges dadurch an Schönheit, dass wir wissen, dass die Vorstellungen von diesen Göttern mit der richtigen Auffassung der Naturverhältnisse in Widerspruch stehen? — Und wenn endlich die Burgunden des Nibelungenliedes Christen sind und einen Kaplan mit auf die Reise nehmen, während die Burgunden der Geschichte das Christenthum erst später erhielten, wenn am burgundischen Hofe schon die Hofämter existiren, wie sie erst später zur Kaiserzeit aufkamen, und wenn viel turniert wird, was auch eine viel spätere Sitte ist, so ist das ebenso wenig störend, da es dem einheitlichen Verlaufe der Dichtung durchaus nicht schadet. Dabei bleibt doch der ganze Charakter grundheidnisch und urgermanisch (30), und solche Nebenrücksichten können nur denjenigen im poetischen Genusse stören, der nicht die Fähigkeit hat, sich rein und selbstlos in das Werk zu vertiefen und von der Wirklichkeit abzusehen. Dass durch diese Verstösse gegen Sage und Geschichte irgend einmal der poetische Zusammenhang litte, kann ich nicht finden, da derselbe so fest und geschlossen ist, wie selten in einer andern Dichtung. Das Kunstwerk hat eben seine Wirklichkeit, seine Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in sich selbst: nur was mit ihm als solchem nicht in Einklang steht, ist fehlerhaft. Fehler dieser Art aber finden sich im Nibelungenliede nirgends.

Hier stehe ich nun in entschiedenstem Gegensatze zu Lachmann. Denn bekanntlich findet Lachmann allerorten im Nibelungenlied

zahlreiche „Widersprüche“, die ihm der Hauptbeweis gegen die Einheit der Dichtung sind. Sieht man aber näher zu, so überzeugt man sich, dass er in seiner Kritik viel zu scharf und im höchsten Grade einseitig und willkürlich verfahren ist, indem er bis auf geringe Unebenheiten und Unklarheiten, die allerdings vorhanden sind, aber bei Beurtheilung des Ganzen gar nicht in Betracht kommen können und gewiss zum grossen Theile nicht vom Dichter, sondern vom Bearbeiter und den Abschreibern herrühren, alle diese Widersprüche selbst macht durch sonderbare, willkürliche und gezwungene Annahmen. Wenn man die Menge von Widersprüchen sieht, die Lachmann in allen Theilen des Nibelungenliedes aufgefunden hat, so erscheint es sehr kühn, einem so scharfsinnigen Kritiker gegenüber die Behauptung aufzustellen, sie seien nicht vorhanden. Und doch, meine ich, lässt sich das auf das überzeugendste darthun. Es ist ein andres, zufällig auf Widersprüche stossen, und auf Widersprüche Jagd machen. Wer das letztere thut, der kann am Ende überall, in jedem Gedicht Widersprüche finden: er braucht nur sich ein logisches Schema zurecht zu machen und alles, was nicht in dasselbe hinein passt, als Widerspruch zu bezeichnen. Genau so aber ist das Verfahren Lachmanns. Von der Voraussetzung ausgehend, das Nibelungenlied sei aus einer Anzahl einzelner von einander unabhängiger Lieder entstanden, stellt er z. B. für jedes dieser Lieder einen Grundgedanken auf und wirft alles heraus, was demselben nicht entspricht, behält nur die Hauptpersonen jedes Abschnittes bei, die auf die Handlung wirklich wesentlichen Einfluss haben, und betrachtet alle übrigen, die nur mehr nebenbei erwähnt werden, als dem Dichter unbekannt und erst später hineingebracht, um den Zusammenhang des Ganzen herzustellen. Dadurch ergeben sich denn natürlich eine Menge von Widersprüchen zwischen den einzelnen Liedern, indem in manchen nur zwei burgundische Könige bekannt sind, in andren drei, indem Iring, nachdem er gefallen ist, nicht wieder erwähnt wird und folglich dem Verfasser des letzten Liedes unbekannt gewesen sein muss, als ob ein Dichter mit Gedächtniss den todten Iring bis zum Schlusse immer und immer wieder hätte nennen müssen! Mit solchen willkürlich aufgestellten Regeln lässt sich alles machen.

Doch genug! Es war nöthig, hier meine Stellung zu der

Lachmann'schen Kritik klar darzulegen und wenigstens in einem Beispiele eine Anschauung von ihr zu geben, aber ihre vollständige Widerlegung liegt, als in die Spezialforschung gehörig, meiner Aufgabe fern. (31) Ich kann sie auch um so eher unterlassen, als sich auf dem positiven Wege der Beweis für die Einheit des Nibelungenlieds auf das überzeugendste geben lässt. Denn die unbedingt sichere Entscheidung giebt die Untersuchung der **Composition.**

Ich stütze mich bei dieser Untersuchung auf den Unterschied zwischen Sage und Dichtung, aus welchem sich ergiebt, dass aus der Zusammenfügung einzelner aus der Sage geflossener, getrennt entstandener Lieder, wie sie Lachmann als Grundlage des Nibelungenliedes annimmt, unmöglich eine einheitliche Composition entstehen kann, ausser durch vollständige Umdichtung von der Hand eines Dichters, so dass dadurch ein ganz neues Werk entsteht. Denn der Volksgeist schafft die Sage nicht in der Absicht zu dichten und daher nicht nach ästhetischen Rücksichten, wenn in ihr auch Dichtung und wirkliche Schönheiten enthalten sind. Wie in aller Mythenbildung, so ist auch in der Sagendichtung die eigentliche Absicht, die Wahrheit zu erkennen und darzustellen, also der bei der freien Dichtung zu Grunde liegenden Absicht geradezu entgegengesetzt. Dass diese Absicht nicht erreicht wird, dass vielmehr dennoch zufällig auftretend Schönes erzeugt wird, liegt daran, dass die Verstandesentwicklung noch nicht so weit vorgeschritten ist, um die Erzeugnisse der Phantasie als solche zu erkennen und entweder den ihnen anhängenden Schein der Wahrheit kritisch zu vernichten, oder sie mit freiem Bewusstsein und voller Absicht künstlerisch zu gestalten. Ebenso, wie die Mythologie eine Vorstufe der Philosophie, so darf man die Sagendichtung eine Vorstufe der Geschichte nennen, eine mit unzureichenden Verstandesmitteln unternommene historische Forschung, an der ein ganzes Volk arbeitet, indem, was Einzelne gefunden haben, von Andern aufgenommen und umgestaltend weiter fortgebildet wird, und so alle begabten Köpfe eines Volkes ihm in fortwährender Neu- und Umbildung seine Mythen- und Sagenwelt schaffen. Es ist natürlich, dass durch dieses absichtslose, halb unbewusste Arbeiten der Volksphantasie kein einheitliches ästhetisches Ganze gebildet werden kann: das ist erst möglich, wenn die Sage zum Stoff freier dichterischer Produktion gemacht wird. Gewöhn-

lich geschieht das zunächst so, dass einzelne Theile der Sage unabhängig von einander dichterisch dargestellt werden, da die Dichter derselben noch nicht das grosse Ganze als poetische Einheit aufzufassen vermögen. Solche unabhängig von einander entstandenen Lieder können jedes für sich einheitliche Ganze sein, indem sie einzelne besonders hervortretende Momente der Sage abrunden und künstlerisch gestalten; mit einander verbunden aber können sie unmöglich ein einheitliches Ganzes werden, auch wenn ein Zusammenfüger sie äusserlich mit einander in Einklang bringt und durch Weglassungen und Zusätze die direkten Widersprüche zwischen den einzelnen Liedern möglichst beseitigt. Ein anschauliches Beispiel hiefür gibt die nordische Gestalt der Nibelungensage. Wir haben in der Edda eine grosse Zahl von Liedern über einzelne Theile derselben, und daneben eine prosaische Zusammenstellung solcher Lieder in der Völsungasage, abgesehen von der später entstandenen und grossentheils aus deutschen Liedern gebildeten Vilkinasage, die hier nicht mit in Betracht kommen kann. Die Eddalieder weichen schon in der Form von einander ab, indem sie bald zwei- bald dreitheilige Strophenform haben. Schon die Herstellung eines gleichförmigen Versmasses würde desshalb bei einem Theile vollständige Umdichtung erfordern. Ebenso zeigt die Sprache der Lieder manche Abweichungen, weit grössere die Darstellung, die bei manchen gedrängteste Kürze, bei andern breite Ausführlichkeit zeigt, und zwar ohne dass verschiedenartiger Inhalt dazu Anlass gäbe. Der Inhalt aber zeigt noch grössere Verschiedenheiten. Das erste Sigurdslied giebt eine Uebersicht der Schicksale Sigurds bis zu seinem Tode in Form einer Unterhaltung Sigurds mit seinem in die Zukunft schauenden Oheim Gripir; das zweite behandelt in ausführlicherer Darstellung die Herkunft des Nibelungenhorts und Sigurds Jugend bis zur Tödtung des Drachen Fafnir, welche im Anschlusse daran Fafnismâl erzählt. Wieder im Anschlusse daran erzählt Sigrdrîfumâl Sigurds erste Begegnung mit Brynhild. Zwischen den drei letzten Liedern wird noch einigermassen der Zusammenhang durch prosaische Zusätze hergestellt, und sie liessen sich allenfalls ohne viel Aenderung durch Zusatz einiger Strophen zu einem Ganzen zusammenfügen, da sie auch in der Darstellung einigermassen übereinstimmen. Nun aber beginnt in ganz anderer Darstellung das dritte Sigurdslied. Es erzählt

Sigurds Schicksale zwar von da an, wo das vorhergehende Lied schloss, aber ohne allen Zusammenhang damit, und führt sie fort bis zu Sigurds und Brynhilds Tode. Das darauf folgende Bruchstück eines Brynhildsliedes erzählt einen Theil derselben Begebenheiten mit bedeutenden Abweichungen in der Gestalt der Sage, das darauf folgende Lied einen andren Theil ebenso, das erste Gudrunlied hat ganz lyrischen Charakter und schildert allein Gudruns Schmerz über den todten Sigurd, u. s. w. Ueberall gehen verschiedene Gestalten der Sage nebeneinander her, und es würde viel Arbeit kosten, auch nur eine äussere Uebereinstimmung zwischen ihnen hervorzubringen. Noch weit wichtiger ist aber, dass es der Nibelungensage, wie sie in der Edda und in der Völsungasaga erscheint, gänzlich an innerer Einheit fehlt. Sie hat keinen Anfang und kein Ende: in der Edda wird sie äusserlich genealogisch mit der Helgisage verbunden und ausserdem an ein Stück Göttermythus angeknüpft, um die Herkunft des Hortes zu erklären. Die innerlich nothwendige Verbindung der Begebenheiten wird äusserlich ersetzt durch den auf den Hort gelegten Fluch, aus welchem alles Unheil abgeleitet wird. Mit dem Untergange der Nibelungen aber schliesst die Sage noch nicht ab, sondern sie wird wiederum äusserlich genealogisch mit der gothischen Ermanrichsage und mit der nordischen Königssage verknüpft. Es fehlt also durchaus an äusserer und innerer Einheit. Eine solche herzustellen, würde einem blossen Sammler nicht gelingen, wie sie auch der Verfasser der Völsungasaga trotz der Auflösung in Prosa nicht erreicht hat (32), denn dazu gehörte ein sichres ästhetisches Gefühl, klare Einsicht in das, was für die Haupthandlung nothwendig und überflüssig ist u. s. w., und das erforderte einen bedeutenden Dichter. Nur ein solcher vermag einer Sage Einheit zu geben, und zwar nur durch vollständige, freie Umdichtung, welcher gegenüber alle schon vorhandenen Lieder so wie die rein volksmässige Tradition der noch ungeformte Stoff sind. Wenn er auch in seltnen Fällen einmal eine Stelle aus einem der vorhandenen Lieder unverändert beibehielte, es entstünde darum nicht weniger ein durchaus neues Werk, und sein eignes Verdienst würde dadurch in der Hauptsache, der Gestaltung des Ganzen, nicht geringer. Einen solchen hochbegabten Dichter hat die nordische Gestalt der Nibelungensage

nicht gefunden. Ganz anders ist uns die deutsche Sage überliefert. Neben einer Anzahl grösserer und kleinerer, zum Theil sehr fragmentarischer Ueberlieferungen einzelner Theile der Sage, die uns zeigen, dass auch in Deutschland verschiedene von einander abweichende Gestalten derselben bestanden, besitzen wir sie als Ganzes in einer grossen Dichtung, die in Sprache und poetischer Form in allen grösseren und kleinern Abschnitten durchaus übereinstimmend ist, so dass schon daraus die Annahme der Entstehung aus einzelnen von einander unabhängigen Liedern fast zur Unmöglichkeit wird, da sie voraussetzen würde, dass nahezu gleichzeitig eine Reihe von (nach Lachmann zwanzig) einzelnen Liedern über die Nibelungen von wenigstens zum Theil verschiednen Verfassern und in verschiednen Gegenden Deutschlands in genau derselben Form und durchaus übereinstimmender Auffassung und Darstellung entstanden seien. Schon das eine ist entscheidend: die poetische Form. So lange nicht die Möglichkeit der gleichzeitigen, unabhängigen Entstehung von zwanzig Liedern in der Nibelungenstrophe bewiesen wird, ist das eben als unmöglich zu bezeichnen, denn wenn behauptet wird, die Nibelungenstrophe sei die allgemeine Form der mittelhochdeutschen Volkspoesie gewesen, so spricht alles dagegen, da die Nibelungenstrophe durchaus nicht rein volksmässigen Charakter hat, sondern ein sehr feines, hochgebildetes, künstlerisches Gefühl zeigt, und da sie sonst fast nie angewendet ist. Wenn also Lachmann, um diese Bedenken zu beseitigen, sagt: „Wir kennen den Gang der deutschen Poesie gerade genug um einzusehen, dass deutsche Lieder von den Nibelungen zwischen den Jahren 1190 und 1210 ungefähr die Gestalt wie die meisten Stücke unseres Gedichts haben mussten“ (33), so setzt er alles schon voraus, was er beweisen sollte. — Ich zweifle nun gar nicht daran, dass es wirklich auch in Deutschland wie in Skandinavien einzelne Lieder über die Nibelungen gegeben haben wird, ehe das Nibelungenlied entstanden, aber ich halte es für ganz unmöglich, dass sie wesentlich unverändert in das Nibelungenlied aufgenommen und durch einen blossen Sammler nur mit Hülfe von Zusätzen und Weglassungen zu dem Ganzen verbunden worden wären, das wir jetzt vor uns haben, da ich es eben für unmöglich halte, dass zwanzig (34) Lieder in ganz übereinstimmender sprachlicher und

poetischer Form unabhängig von einander fast gleichzeitig entstanden seien. Was aber unendlich wichtiger ist, eine solche Sammlung von zwanzig nothdürftig mit einander verbundenen Liedern könnte unmöglich zu einem einheitlichen Ganzen werden. Hier nun muss sich deutlich zeigen, ob es möglich ist, dass das Nibelungenlied auf diese Weise entstanden sei, oder nicht: wenn nachgewiesen werden kann, dass es eine einheitliche Composition hat, so ist damit unwiderleglich dargethan, dass es Werk eines Dichters ist. Denn allerdings ist nicht jede Dichtung einheitlich, da es auch weniger begabte Dichter giebt, denen es an der Fähigkeit fehlt, ihren Werken Einheit zu geben, aber einheitliche Dichtungen wo sie sich auch finden, sind unbedingt immer Werk eines Verfassers.

Da nun ergiebt sich aus der Untersuchung, dass das Nibelungenlied eine Einheit der Composition zeigt, welche nur von einem höchst bedeutenden Dichter, von einem der ersten Dichter aller Zeiten herrühren kann. Ich kenne keine grössere Einheit der Composition als die des Nibelungenliedes, ja mir scheint dieselbe in den bedeutendsten Dichtungen aller Zeiten nicht nur unübertroffen, sondern selbst unerreicht. Das ist viel gesagt, aber leicht zu beweisen, wenn man scharf ins Auge fasst, worauf es bei Untersuchung der inneren Einheit einer Dichtung vor allem ankommt. Dieser Beweis wird jetzt meine Aufgabe sein.

Vielleicht aber wird gerade gegen die Einheit der Composition ein Bedenken erhoben, das manchem erheblich scheinen dürfte. Es betrifft die Einheit der Person. Die erste Forderung, die man an das Epos und Drama stellt, ist gewöhnlich die eines Helden, der im Ganzen unbestritten die Hauptperson ist, an den sich von Anfang bis Ende die Haupthandlung anknüpft. An sich ist das natürlich nur eine ganz äusserliche Forderung, denn es ist damit nicht gesagt, dass die Erlebnisse und Thaten dieses Helden mit einander in mehr als rein äusserlichem Zusammenhange stehen müssen: wenn also nicht ein höherer, innerer Zusammenhang dazukommt, so ist die Erfüllung dieser Forderung ganz ohne Werth und kein Zeichen für Einheit der Dichtung. In der That finden wir sie denn auch in sehr zahlreichen Dichtungen erfüllt, ohne dass dadurch die mangelnde innere Einheit, welche herzustellen es dem Dichter an Fähigkeit oder Willen fehlte, ersetzt werden kann. Be-

trachten wir die Odyssee! Der letzte Theil ist gewiss auch innerlich eine grossartige Einheit: die ganze Erzählung von des Odysseus Abentheuern auf dem Meere, die Begegnungen mit den Keikonen, den Lotophagen, den Kyklopen, den Lästrygonen, mit Kirke, sein Herabsteigen zur Unterwelt, seine Erlebnisse mit den Seirenen, mit der Skylla und Charybdis, auf Thrinakria, bei Kalypso und bei den Phäaken bis zu seiner Landung auf Ithaka, — alles das ist, trotz der vielen schönen Einzelheiten und trotz der äusseren Verbindung durch die Erzählung bei den Phäaken, ohne alle innere Einheit, im Grunde nichts als eine Sammlung von Schiffermährchen der Griechen, die an die Person des Odysseus angeknüpft werden und dadurch äusserlich mit einander verbunden sind. Auch wenn sie alle aus der Odyssee wegblieben, wäre für ihre Einheit im Grunde nichts verloren, im Gegentheil würde sie dann weit mehr den Eindruck eines geschlossenen, abgerundeten Ganzen machen. Weit deutlicher noch zeigt sich derselbe Fall am Parzival. Wolfram von Eschenbach hatte sehr viel Talent für die Darstellung des Einzelnen, Individuellen, er verstand es vortrefflich, innere Seelenzustände zu schildern, aber es fehlte ihm ganz der Sinn für den grossen innern Zusammenhang des Kunstwerks, wie das ja überhaupt meist in der mittelhochdeutschen höfischen Epik der Fall war. Eine bunte Reihe von Abentheuern, die mit einander nicht im allergeringsten inneren Zusammenhange stehen, wird auf die Person des Helden Parzival gehäuft. Lesen Sie eine Uebersicht des Inhalts des Parzival und versuchen Sie dann, sich denselben wieder im Zusammenhange zu vergegenwärtigen: wenn Sie nicht mit einem ganz besonders ausgezeichneten Gedächtniss begabt sind, so wird davon in Ihnen nichts zurückgeblieben sein, als ein wirres Durcheinander von Abentheuern mit Rittern und schönen Frauen, ein wahres Labyrinth von Begebenheiten, in welchem Sie vergebens nach dem Ariadnefaden suchen, um sich darin zurechtzufinden, und nicht genug mit den Abentheuern Parzivals, schickt der Dichter eine ausführliche Lebensgeschichte seines Vaters Gahmuret voraus, die fast den sechsten Theil des Ganzen, d. h. über 3000 Verse einnimmt, und ebenso gut ohne erhebliche Aenderungen als besondres Heldengedicht ausgeschieden werden könnte, und hängt an die Abentheuer Parzivals noch eine kurze Uebersicht über die

Lohengrins, die mit denen von Parzival in keinem andren Zusammenhange stehen, als dass Lohengrin Parzivals Sohn ist. Welche endlose, verwirrende und ermüdende Menge von Personen und Begebenheiten ausserdem noch mit dem Helden in äusserliche Verbindung gesetzt wird, davon giebt nur das Lesen des Ganzen eine Vorstellung. Es zeigt sich hieraus, wie das chronikalisch-biographische Verfahren Wolframs dem der wahrhaft künstlerischen Composition geradezu entgegengesetzt ist, und wie daher die Einheit der Person, die im Parzival im Allgemeinen vollkommen gut gewahrt ist, für sich durchaus nicht den geringsten künstlerischen Werth hat. Unendlich höher stehen in dieser Beziehung die volksmässigen Epen der Deutschen, aber selbst Gudrun, die sonst eine sehr bedeutende Einheit hat, zeigt uns jene Weise, wonach mit den Vorfahren der Helden begonnen wird, indem die Geschichte von Gudruns Eltern und Grosseltern ihrer eignen vorausgeschickt wird. — Aber wenn auch hiermit bewiesen ist, dass die Forderung der Einheit der Person für die Einheit einer Dichtung unzureichend ist, so fragt sich doch noch, ob sie nicht auch zu derselben nothwendig mit gehört, oder ob eine Dichtung auch einheitlich sein kann, ohne dass ein Held von Anfang bis zu Ende den unbestritten ersten Platz einnimmt, ohne dass die Handlung sich um eine einzige Person gruppirt. Wenn diese Frage zu verneinen wäre, so wäre damit bewiesen, dass die Composition des Nibelungenliedes keine künstlerische Einheit bildet, denn ein Held in diesem Sinne, eine Hauptperson durch das ganze Gedicht existirt in ihm nicht. Wenn auch im ersten Theile Siegfried als solche angesehen werden könnte, so treten dagegen nach seinem Tode eine Menge von Personen auf, die in einzelnen Scenen Hauptpersonen sind, da sie das Interesse vorwiegend in Anspruch nehmen. Am ersten würde noch Hagen als der Hauptheld zu bezeichnen sein, aber weit mehr als er ist doch Kriemhild als Anstifterin alles Unheils der Mittelpunkt des Ganzen, und die drei Könige, Volker und Dankwart, sowie Etzel, Rüdiger, Dietrich und andre haben äusserst wesentlichen Antheil an der Entwicklung der Handlung. Ist das nun ein künstlerischer Fehler? Ist das ein Beweis gegen die Einheit des Nibelungenliedes? Die Beantwortung dieser Frage wird sich am besten wieder aus Beispielen andrer Dichtungen ergeben. In Shakspeares

Romeo und Julie sehen wir nicht eine, sondern zwei Hauptpersonen. Im König Lear theilt sich das vorwiegende Interesse zwischen Lear und Cordelia. Selbst in Othello, in dem der Held sehr bedeutend hervortritt, nimmt er nicht allein alle Theilnahme für sich in Anspruch. Ich frage, ob diese Dichtungen, abgesehen davon, dass im Lear zwei ganz verschiedene Handlungen nur äusserlich mit einander verbunden sind, nicht den Eindruck von vollkommen einheitlichen, geschlossenen Kunstwerken machen? Auch in Schillers Räubern theilen sich Karl und Franz Moor in die vorwiegende Bedeutung, im Don Carlos ist eher Posa als der Prinz Hauptperson, und im Tell steht neben dem Titelhelden ein ganzes Volk, dessen Führer, besonders die drei ersten Eidgenossen, fast mehr Antheil an der Haupthandlung haben, als Tell selbst. Auch in Göthes Stücken sehen wir neben Egmont Klärchen, Alba und andre, neben Tasso Antonio, neben Faust Mephistopheles, in Hermann und Dorothea sind zwei Hauptpersonen und in den Wahlverwandtschaften kann von einer Hauptperson gar nicht die Rede sein, während doch, was man auch in denselben und vielfach mit Recht getadelt hat, die meisterhaft geschlossene Einheit unbestritten stehen bleibt. Ein ganz besonders auffallendes Beispiel giebt noch Shakspeares Julius Cäsar. Da ist Cäsar im Anfange ganz unbestritten Hauptperson, auf die sich alles bezieht, aber schon in der ersten Scene des dritten Aufzuges wird er ermordet, und von da an giebt es eine ganze Menge von Hauptpersonen: auf der einen Seite die Verschwornen, vor allen Brutus und Cassius, auf der andren Antonius, der auf einmal durch seine Leichenrede der erste Mann in Rom wird; darauf folgt die Verschwörung der Triumvirn, in welcher „Octavius“ sogleich als eine Hauptperson neben Antonius tritt, und endlich der Kampf bei Philippi. Gleichwohl ist auch hier der Eindruck ein durchaus einheitlicher. Wer ist nun in diesem Stücke der Held? Der in der grösseren letzten Hälfte gar nicht auftretende Cäsar kann im gewöhnlichen Sinne nicht so genannt werden: nur wenn man das Wesen des Helden so auffasst, dass er der ideale Mittelpunkt des Ganzen sei, d. h. dass alle Handlungen sich auf ihn beziehen, kann er als Held angesehen werden, denn allerdings sind die Bildung des zweiten Triumvirats und die Schlacht bei Philippi Folgen seines Todes; aber hier sind andere lebendige

Menschen mit selbständigen Gedanken und Handlungen auf den Schauplatz getreten, nur sein Geist, der dem Brutus in einer Vision erscheint, lebt fort in den Thaten der Verschworenen und der Triumvirn. — Wir können aus diesen Beispielen lernen, dass die Forderung der äusseren Einheit der Person, abgesehen davon, dass sie abstrakt gefasst in das Gebiet der Unmöglichkeiten gehört, für ein Kunstwerk durchaus nicht massgebend sein kann. Wolframs Parzival ist trotz seiner äussern Einheit kein einheitliches Kunstwerk, sondern ein Aggregat poetischer Einzelheiten, Göthe's Wahlverwandtschaften und Shakspeares Julius Cäsar sind einheitliche Kunstwerke, obgleich in ihnen keine einzelne, durch das Ganze vorwiegende Bedeutung in Anspruch nehmende Hauptperson enthalten ist. Nicht die Personen also geben einem Kunstwerke seine Einheit, sondern die Ideen, deren Träger sie sind. In Romeo und Julie ist es die Macht der Liebe, die alles andre beherrscht und besiegt, in Othello die aus der Liebe erwachsene verzehrende Eifersucht, in Lear die Kindesliebe in ihrer tiefsten Zerrüttung und daneben in ihrer reinsten Erscheinung, in den Wahlverwandtschaften eben jene halb unbewusste Wahlverwandtschaft in der Liebe und die durch sie herbeigeführten Conflikte mit dem Sittengesetz, in Cäsar die Macht eines grossen Geistes über ein in sittlicher Zerrüttung begriffenes grosses Volk. Und im Nibelungenlied ist zuerst die Liebe die bewegende Macht, dann der Hass: aber Hass aus Liebe, wie er in der Charakterumwandlung Kriemhilds zur Erscheinung kommt. Siegfried, die Hauptperson des ersten Theils, ist auch im zweiten mit seinem Geiste gegenwärtig, sein Tod ist die ideale Ursache der ganzen weiteren Handlung. Die Einheit des Nibelungenliedes wird also durch den Mangel einer einzelnen Hauptperson nichts weniger als widerlegt.

Die Einheit der Composition eines Kunstwerks liegt vielmehr in der innern Einheit der Handlung, die im höchsten Sinne darin besteht, dass nichts willkürlich zusammengebracht und nichts dem blinden Zufall überlassen ist, dass man immer beim Gange der Handlung sieht: es kann gar nicht anders kommen, nach dem Stand der Dinge ist andrer Verlauf unmöglich. Das ist nun in der Poesie diejenige Forderung, die am allerschwierigsten zu erfüllen ist, und gegen die daher am häufigsten verstossen wird. Denn

der Mensch steht nicht nur unter den Naturgesetzen, aus denen die Wirkungen vorhandener Ursachen mathematisch vorausberechnet werden können, sondern er ist auch ein geistiges Wesen, ein selbstständiger Mittelpunkt der Welt, der ihren Einflüssen in unberechenbarer Berührung unterworfen ist und in unberechenbarer Weise auf sie zurückwirkt, dessen Schicksale also als naturnothwendig nicht durchaus zu begreifen sind. Ist aber darum das menschliche Leben eine regellose Folge von Zufälligkeiten, ein blindes Durcheinander von Erlebnissen und Handlungen, wie es der Parzival darstellt? Keineswegs! Wir bemerken, dass es dennoch wie alles andre unter Gesetzen höherer Nothwendigkeit steht, die allerdings im gewöhnlichen Leben häufig nicht klar hervortreten, weil die Wechselwirkung der eignen Natur des Menschen und der Einflüsse der Aussenwelt sich meist nicht klar übersehen lässt, indem zu viele Faktoren ineinanderwirken und dadurch der Schein des blinden Zufalls entsteht, wo freie Gesetzmässigkeit herrscht, die aber im Kunstwerke, das einen idealen Auszug der Wirklichkeit geben soll, zur Anschauung kommen müssen, wenn es innere Einheit haben soll.

Es handelt sich also bei der Untersuchung der Composition einer Dichtung vor allem um die Idee des Schicksals, die ihm zu Grunde liegt, wie diese überhaupt das bewegende Princip des gesammten geistigen Lebens ist. Denn im Ringen nach der richtigen Auffassung des Schicksals bewegt sich die geistige Entwicklung der Menschheit. Dieselbe besteht in der fortschreitenden Selbstbefreiung des Menschen von den Fesseln der Naturbedingtheit, und vollzieht sich in zwei Hauptstufen: in der ersten fühlt er sich unterworfen und durchaus bestimmt von höheren ausser ihm stehenden Mächten, in der zweiten fühlt er sich als freies, selbständiges Wesen, das die Gesetze seines Handelns aus sich selbst nimmt. In der ersten Periode fasst er daher das Schicksal auf als über ihm stehend wie eine äussere von ihm nicht zu bestimmende und ihn ganz bestimmende Macht, die ihn leitet wie ein unmündiges Kind, in der zweiten erkennt er es in sich selbst, frei die Einflüsse der Aussenwelt seiner Natur aneignend und auf sie selbstthätig zurückwirkend. Das ist der Gegensatz der transscendentalen und immanenten Schicksalsidee, der alten und neuen Weltanschauung, die noch jetzt mit einander im Kampfe stehen, wie seit Jahrtausenden. Mag der

Mensch diese transscendente Schicksalsmacht unter dem Bilde vieler Gottheiten oder nur einer, mehr körperlich oder geistig auffassen, immer ist die zu Grunde liegende Anschauung, nur in roherer oder verfeinerterer Form, wesentlich dieselbe, da er das, was er in sich selbst fühlt, ausser sich sucht und anzuschauen strebt. Alle die grössten Denker, die die geistige Entwicklung der Menschheit wirklich weitergeführt haben, sie haben mit mehr oder weniger klarem Bewusstsein daran gearbeitet, diesen Wahn zu zerstören und den Menschen zu sich selbst zurückzuführen. — In der Poesie kommt auch dieser Gegensatz zum klarsten Ausdruck, und zwar am reinsten in der griechischen und der modernen Schicksalsidee. In der griechischen Schicksalsidee herrscht jene zwingende Nothwendigkeit, die ausserhalb der handelnden Menschen steht, unabänderlich vorausbestimmt, so dass alle Versuche des Menschen, sich von ihr zu befreien, nur dazu dienen, ihn um so fester in sie zu verstricken. Diesem finstern Verhängniss gegenüber, dem alles wehrlos, willenlos dahingegeben ist, giebt es keine handelnden Menschen mehr, sondern nur Marionetten, die durch höhere Gewalten unfrei gelenkt werden. Das Bewusstsein der inneren Gesetzmässigkeit des Weltlebens ist hier zur höchsten Erhabenheit gesteigert, aber es ist eine einseitige, frostige Erhabenheit, die alles neben sich vernichtet und allein übrig bleibt als unfassbare, unnatürliche Macht, neben der alle Furcht, alles Mitleid, jede menschliche Regung verstummen muss: sie bewegt uns nicht, sie erwärmt uns nicht. Sehen wir Oedipus, wie er trotz aller Gegenanstrengungen doch zu Vatermord und noch unnatürlicheren Verbrechen unbewusst geführt wird und darin untergeht, so können wir ein tiefes Mitleid mit ihm empfinden, wenn wir das rein menschlich auffassen: bedenken wir aber, dass sein ganzes Verhängniss sich auf einen Orakelspruch gründet, der, was ihm vom Schicksal bestimmt ist, vorherverkündigt, so hört jedes Mitgefühl auf und es bleibt nichts zurück, als eine Absurdität, oder, wenn wir uns in die alte Anschauung versetzen, das Gefühl einer ungeheuren, sinnlosen Leere, eines bodenlosen Abgrundes, in den wir alle willenlos hineinstürzen, losgelösst von allem Zusammenhange mit der Welt. Ebenso ist es mit dem auf das Haus des Tantalos gelegten Fluche, der die Ursache alles späteren Unheils ist. Selbst in der Antigone, dieser am meisten

vom Geiste freier Menschlichkeit durchdrungenen aller Trägödien des Alterthums, steht der Fluch des Oedipus als Grundmotiv im Hintergrunde. Die griechische Schicksalsidee ist die Selbstvernichtung des Menschen. Nur der Umstand, dass sie wie alle dergleichen einseitigen Ideen nicht konsequent durchgeführt werden konnte, dass vielmehr die schöne Naturanlage der Griechen ein kräftiges Gegengewicht gegen sie war, hat die freie menschliche Entwicklung derselben in Leben und Kunst ermöglicht, und so hat man es wohl auch mit Recht als eine „geniale Inkonsequenz" der Griechen bezeichnet dass sie ein Drama hervorgebracht haben, da das Drama mehr als jede andre Dichtungsart den Menschen als frei handelndes Wesen auffasst. Der moderne Geist, dessen Träger vor allen andren die germanischen Völker sind, strebt jene Schranke der alten Weltanschauung zu überwinden und sich seiner Freiheit bewusst zu werden. Die höchste Aufgabe der modernen Poesie ist es daher, das Schicksal als in den Menschen selbst liegend aufzufassen, als nothwendige Folge ihrer Handlungen, es von innen heraus durch den Widerstreit der Charaktere und ihre Einwirkung auf einander zu entwickeln, indem der Einzelne unterliegt, aber der Geist triumphirt. Diese moderne Schicksalsidee zur Darstellung zu bringen, ist das Streben aller grossen Dichter der neuern Zeit. Damit sie völlig klar heraustrete, ist es nöthig, dass alles, was nicht innerlich aus den Charakteren und Handlungen hervorgeht, ausgeschlossen wird, dass nirgends Willkür herrscht, also auch nirgends der unmotivirte Zufall, denn jeder Zufall ist störend, da er ausserhalb der handelnden Menschen steht wie die ausserweltlichen Schicksalsmächte der Griechen, und dadurch die Einheit der Handlung zerreisst. Dagegen muss überall eine eiserne Nothwendigkeit sichtbar sein, aber kein unfreier Zwang, sondern Nothwendigkeit in der Freiheit. Die eigentliche Schwierigkeit, in welcher sich die Begabung des Dichters am sichersten bewährt, ist es nun, zwischen diesen beiden Polen, der Nothwendigkeit und der Freiheit, das rechte Maass zu finden: Charaktere zu zeichnen, die nach ihrer eigensten, innersten Natur, hoch erhaben über die äusserlichen Naturbedingungen und über das sinnliche Leben überhaupt und darum frei, und doch handeln wie sie nicht anders können, die durch ihre Handlungen nothwendig in Konflikt mit

einander gerathen, die darin siegen, oder schuldig werden und zu Grunde gehen. Derjenige Dichter also, der diese moderne Schicksalsidee am tiefsten erfasst und am erhabensten in kunstwürdigen Schöpfungen, an lebenswahren Charakteren darstellt, ist der grösste Dichter. Messen wir unsere klassischen Dichter an diesem Maassstabe, so ist Schiller derjenige, der vermöge seines lebhaften Sinnes für das echt Dramatische, für den lebendigen, handelnden, in der bewegten Welt der männlichen That stehenden Menschen diese Aufgabe am machtvollsten gelöst hat in seinen bedeutendsten Stücken, wie im Wallenstein, in Maria Stuart u. s. w.; in andren aber spielt doch noch der Zufall eine zu grosse Rolle, wie im Don Carlos, wo der zufällige Irrthum des Posa die Entscheidung herbeiführt, ganz abgesehen von der Jungfrau von Orleans, die ganz unter der Leitung höherer Mächte steht, und von der Braut von Messina, jener wunderbaren Nachbildung der griechischen Schicksalstragödie. Göthe, der mehr auf das weiblich Stimmungs- und Empfindungsvolle als auf die männliche That angelegte Dichter, hat in seinem Faust die Idee des modernen Menschen am tiefsten erfasst, aber den sinnlichen, zur That bestimmenden Theil seines Wesens aus ihm herausgenommen und besonders gestaltet in Mephistopheles. Die Idee, dass der Mensch seinen Leidenschaften und Begierden entgegen trotz seines Versinkens in Schuld zuletzt doch noch durch sich selbst zur Erlösung kommt, ist eine höchst grossartige, aber sie ist halb allegorisch zur Darstellung gebracht, und das Ganze ist Fragment geblieben und musste es bleiben, da das gesammte Leben der Menschheit unmöglich von einem Punkte aus überschaut, in einer Person und ihren Erlebnissen dargestellt werden kann, und daher im besten Falle, auch wenn der Faust würdig des ersten Theils vollendet worden wäre, nur eine Aneinanderreihung schöner Einzelheiten, nimmermehr aber ein Kunstwerk mit innerem Zusammenhang hätte entstehen können. Der grösste ist auch hier Shakspeare, dieser Prophet der modernen Weltanschauung, der in seinen unsterblichen Werken Menschen gezeichnet hat, wie sie sind, selbständige handelnde Menschen mit Tugenden und Fehlern, ganze Naturen, die handeln aus sich selbst heraus, nicht beherrscht von einer ausser ihnen stehenden Macht, und doch handeln wie sie nicht anders können und dadurch ihr Schicksal

selbst herbeiführen. Er hat in seinen bedeutendsten Dramen, in Romeo und Julie, im Othello, im Lear, im Hamlet, in Macbeth, in den historischen Stücken, den mächtigen Gang des Schicksals dargestellt, wie kein andrer nach ihm. Aber auch bei ihm vermisst man häufig den rothen Faden des Gesetzes der nothwendigen Entwicklung, oft genug hat er ihn bei Lösung des Knotens zerrissen durch Zufälle, die die Katastrophe herbeiführen, wie in Romeo und Julie, wo der Zufall, dass Romeo die Nachricht von Juliens Scheintod nicht erhält, die unglückliche Lösung bringt, wie in Othello, wo auch ein Zufall, der mit dem Taschentuch, eins der Hauptmotive für die Entwicklung der Handlung ist; auch in Julius Cäsar führt ein zufälliger Irrthum zum Tode des Cassius und Brutus, und so liesse sich das noch in vielen seiner Stücke nachweisen. Auch sonst ist häufig das Gesetz der nothwendigen Entwicklung nicht klar zu erkennen, manches erscheint willkürlich zusammengebracht. So in den Dramen, wo Verbrecher die Hauptrolle spielen, wie im Lear die unnatürlichen Töchter, und in dem riesenhaftesten aller Verbrecher, Richard III., wo wir besonders im Anfange von einem Verbrechen zum andren fortgerissen werden und immer mehr erstaunen über ein solches Maass von Ruchlosigkeit: freilich dann sehen wir die Vergeltung heranschreiten in erhabenster Weise, aber in den Verbrechen selbst liegt nicht jene innere Nothwendigkeit, wie sie in dem dem natürlichen Weltverlauf mit Bewusstsein entgegentretenden Verbrechen überhaupt nicht liegt.

Das ist nun eben die einzige Grösse des Nibelungenliedes, dass in ihm die Auffassung der Schicksalsidee eine so erhabene ist, wie — ich spreche es aus mit voller Ueberzeugung und fürchte nicht, zu viel zu sagen — in keiner andren Dichtung. Wir haben gesehen, wie die Anordnung des Stoffes die allereinfachste, schlichteste ist, die sich denken lässt. Aber wie ist das Ganze zu lebendiger innerer Einheit zusammengeschlossen! Stets ist alles die nothwendige Folge des Vorhergehenden, die Begebenheiten entspringen nothwendig aus den Verhältnissen und dem Charakter der handelnden Personen. Da ist keine Spur von Willkür, kein blinder Zufall, keine unfreie Lenkung von aussen her. Im Ganzen liegt, es durchdringend, ein unerbittliches Schicksal als unbesiegbare Macht, aber nicht das finstre, tückische Schicksal der griechischen

Tragödie, sondern das echt tragische Schicksal, das aus dem freien Zusammenstoss kraftvoller handelnder Menschen hervorgeht, von ihnen geschaffen und doch nicht von ihnen willkürlich beherrscht, da sie sich nicht von ihrer innersten Natur und von den Einflüssen der andren Menschen lossagen können, frei von ihnen getragen und die Naturnothwendigkeit des grossen Entwicklungsganges der Welt an sich tragend. Daher bricht denn auch die Katastrophe herein wie ein Weltuntergang, wie ein alles vor sich niederwerfendes Ungewitter. Wir sind erschüttert durch den furchtbaren Untergang, und zugleich erhoben durch das Unvermeidliche und die volle Gerechtigkeit desselben, sowie durch die glänzenden und menschlich wahren Bilder des Heldenmuths, der Treue, der Liebe, die nur an den furchtbaren Ereignissen in ganzer Herrlichkeit zur Anschauung kommen. Wir stehen trauernd und bewundernd in der Anschauung des erhabenen Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", wir fühlen den Hauch des Göttlichen im Menschen und erkennen die Grösse des Genius, der das schaffen konnte.

Ein Blick auf den Inhalt wird genügen, um das Gesagte zu erweisen. — Das Hauptmotiv für die Handlung des ersten Theils ist Gunthers leichtsinnige Wahl, die ihn zwingt, den Beistand eines Stärkeren anzurufen, um nicht zu Grunde zu gehen. Der Einzige, welcher helfen kann, ist Siegfried, denn gegen die dämonische Kraft Brünhilds kann nur seine übermenschliche Stärke in die Schranken treten. Ohne viel Zögern geht er auf den Vorschlag ein, seine Bereitwilligkeit geht hervor aus seiner hingebenden, aufopfernden Freundschaft und aus seiner Liebe. Mit der Ankunft Brünhilds in Worms schliesst die Exposition. Die Fäden sind angeknüpft, Schritt für Schritt folgt daraus mit Nothwendigkeit die weitere unheilvolle Entwicklung. Siegfried ist eines Betruges schuldig geworden, und damit ist der erste Schritt zu seinem Verderben gethan. Der zweite muss nothwendig darauf folgen. Gunther, der sich selbst zu dem traurigen Loose verdammt hat, was er thun muss nicht selbst thun zu können, wird zum zweitenmal genöthigt, Siegfrieds Beistand anzurufen, als er seine Gattenrechte ausüben will und, mit Schmach und Schande von seinem Weibe bezwungen, seine ganze Mannesehre verloren sieht. Sieg-

fried ist wieder schnell bereit zu helfen, er überlegt nicht viel, da er Gunthers verzweifelte Trauer sieht, und in seinem Glück auch seinen Freund zu demselben Glücke führen will. So wird der schauerliche nächtliche Kampf herbeigeführt, der mit Nothwendigkeit aus dem Vorhergehenden folgt und das nothwendige Motiv für das Folgende giebt, denn nachdem Brünhild so furchtbar getäuscht worden ist, ist keine Sühne mehr möglich als durch Blut, und das allein rechtfertigt die treulose Ermordung Siegfrieds, die sonst als das unnatürlichste Verbrechen erscheinen würde. Er raubt Brünhilden Ring und Gürtel und giebt beides seinem Weibe: dies ist seine klar betonte Schuld und die nächste Ursache seines Unterganges: er hat damit sein eignes Schicksal aus seiner Hand gegeben. Von da an ist sein Einfluss auf die Handlung vorbei, das Schicksal wählt sich andre Hände zu seiner Vollstreckung. Brünhild ist schmählich betrogen und weiss es nicht, sie fühlt dunkel, dass nicht alles um sie her rein ist, sie muss die Enthüllung des Geheimnisses herbeiführen und stürzt so dem Abgrund entgegen, aus dem sie nur Siegfrieds blutiger Tod erretten kann. Schon bei dem Weinen um Kriemhilds Erniedrigung gleich nach der Hochzeit hatte sie ihre innere Stimmung verrathen: Gunther konnte sie nicht beschwichtigen, weil er die Wahrheit nicht entdecken durfte. Das mit barbarischer Gewalt unterdrückte Verlangen nach Aufklärung des Geheimnisses bleibt unbefriedigt, die innere Unruhe wächst während der langen Trennung immer mehr, endlich wird ihr die Ungewissheit unerträglich, sie bewirkt die Einladung Siegfrieds und Kriemhilds nach Worms. Der Zank der Königinnen ist unter diesen Umständen unausbleiblich. Ueberaus meisterhaft hat der Dichter ihn entwickelt. Etwas, das zum Besten, Edelsten im Menschen gehört, ist bei beiden die Triebfeder: die Gattenliebe. Kriemhild, in ihrem Glück, in dem stolz-demüthigen Bewusstsein, hochbegnadet zu sein durch den Besitz ihres Gatten, thut eine Aeusserung, die nichts ist als der Spiegel ihrer Gedanken, die sie haben muss in der Ueberzeugung, dass Siegfried der erste aller Männer ist. Brünhild kann diese Aeusserung nicht ruhig hinnehmen, sie muss ihren Gatten vertreten, den sie in vollem Glauben für grösser als Siegfried hält, und antwortet demgemäss, bestimmt aber ohne Bitterkeit. Beide Frauen können sich unmöglich dar-

über vereinigen, das Zerwürfniss ist unausbleiblich. Da kann denn auch der langgenährte Zweifel an Siegfrieds Ebenbürtigkeit in Brünhild nicht länger schweigen, sie spricht ihn aus, aber mit grosser Mässigung, sich berufend auf Siegfrieds und Gunthers eigene Worte. Das kann nun wieder Kriemhild unmöglich ruhig anhören, sie antwortet lebhaft, aber auch gemässigt, indem sie Brünhild freundlich bittet, ihre Beleidigung zurückzunehmen, was diese natürlich nicht kann, da sie nicht vom Gegentheile überzeugt ist. Da zürnt Kriemhild und antwortet scharf, indem sie ihre erste Aeusserung, Siegfried sei grösser als Gunther, mit aller Schroffheit wiederholt und Zurücknahme der Beleidigung verlangt, zugleich durch die Thatsache, dass Siegfried keinen Zins zahlt, das Ungerechtfertigte von Brünhilds Behauptung beweisend. Und so erhitzen sich beide immer mehr, sie trennen sich in Unfrieden, jede will zeigen, dass sie um ihres Gatten willen vor der andren geehrt zu werden verdiene, und bei der Begegnung vor dem Münster sind sie auf's Aeusserste gebracht: die stolze Brünhild wirft Kriemhilden die Beleidigung vor allem Volke ins Gesicht, und Kriemhild, um sich zu wehren und Siegfried zu vertreten, kann nicht mehr anders, sie muss das furchtbare Geheimniss, das Siegfried ihr im engsten Vertrauen mitgetheilt hat, offenbaren, und ausser sich fügt sie dazu in der Gereiztheit noch mehr, um ihre Feindin zu demüthigen. Nun ist Brünhild aufs Tödtlichste gekränkt, und durch Vorzeigen der Beweise wird sie völlig vernichtet, sie kann nicht mehr leben, wenn nicht die ihr angethane Schmach gerächt wird, und das kann nur geschehen durch Siegfrieds Tod. Wie meisterhaft hat der Dichter die Verwicklung durchgeführt, wie nothwendig ergiebt sich eins aus dem andren, welcher gewaltige Schicksalsgang offenbart sich hier in einem Abschnitt von wenigen Strophen! Siegfrieds Schicksal geht nun schnell seinem Ende entgegen, denn dass er fallen muss, unterliegt keinem Zweifel mehr: es kann sich nur noch fragen, auf welche Weise er fallen soll. Auch darin aber bleibt keine Wahl. Da er in offenem Kampfe unbesiegbar ist, so muss er durch Meuchelmord fallen, und kein andrer kann die Ausführung übernehmen, als Hagen, der treueste Dienstmann seiner Könige, der vor keiner That zurückschreckt, wenn sie unvermeidlich ist. Durch List und Verstellung allein kann er zum Ziele kommen.

Kriemhild, in dem Glauben ihrem Manne das Leben zu fristen, muss ihn selbst dem Tode überliefern. Auch hier also dieselbe Ironie des Schicksals, wie in der griechischen Tragödie. Aber wie ganz anders der Oedipussage gegenüber! Hier führt Kriemhild, wie dort Oedipus, das unausbleibliche Verhängniss herbei in dem Wahne, es abzuwenden, aber dort liegt nichts zu Grunde als der unmotivirte, sinnlose Orakelspruch, hier freie menschliche Handlungen, und der Träger des Schicksals ist hier der frei zur That entschlossene Hagen, während dort eine unklare, unfassbare Macht ausserhalb der Welt, von der die Menschen willenlos geleitet werden. Gunther muss wieder andre für sich handeln lassen, da er nur die Wahl hat zwischen seinem Weibe und seinem Freunde, auch Gernot und Giselher dürfen Siegfried nichts verrathen, obgleich sie mit dem Morde selbst nichts zu thun haben wollen, da sie sich für die Partei entscheiden müssen, die ihnen am nächsten steht. Nun die Jagd! Wie unvergleichlich wird Siegfried noch einmal kurz vor seinem Tode in seiner ganzen Herrlichkeit gezeichnet! Er ist nur noch das geschmückte Schlachtopfer, das unvermeidlich der Rache fallen muss. Das Wettlaufen zu dem Quell, der Mord, Siegfrieds Tod, in wie kräftigen, lebensvollen Bildern wird es geschildert in gedrängter Kürze, mit wie meisterhafter Klarheit, in freier Dichtung, und doch getragen von der Nothwendigkeit der Erfüllung des Schicksals! Wie schön ist es, dass Siegfried, nachdem er die Mörder gescholten hat, an seinen Sohn denkt, dem man nun Schuld geben wird, dass seine Blutsverwandten einen Meuchelmord begangen haben, und dann sterbend mit den letzten Worten seine Gattin dem Schutze des Königs übergiebt, der ihn verrathen hat! Die unheimliche Stimmung der Jagdgenossen und Hagens kühner Trotz, die namenlose Trauer Kriemhilds, der Schmerz Siegmunds und der Nibelungen, wie warm und lebendig ist das alles dargestellt! Kriemhild, innerlich ganz gebrochen, kann nur entweder sterben, oder, da sie sich wieder aufrafft, bei ihrer kräftigen gewaltsamen Naturanlage allein noch ihrer Rache leben. So wird die unsägliche Liebe nothwendig in den unversöhnlichsten Hass verkehrt. Auf die Bitte ihrer Brüder entschliesst sich die trostlose Wittwe, bei ihren Verwandten zu bleiben, da sie in den Niderlanden keinen Beschützer hat, als den greisen

Vater Siegfrieds, und nach dessen Tode ganz allein stehen würde, doch auch dazu bewogen durch den geheimen Wunsch und die Hoffnung, sich zu rächen. So lebt sie in Jammer und Leid in Worms, und Jahre vergehen. Die Wegnahme des Hortes, für Hagen, den treuen, in die Zukunft schauenden, ein Gebot der Pflicht, reizt sie noch mehr, die thränenvolle Versöhnung kann nur äusserlich sein, sie wartet der Gelegenheit zur Rache. Ehe diese eintritt, wird noch einmal hervorgehoben, dass sie vor allem das treu liebende Weib war:

1082 Nâch Sîfrides tôde, daz ist alwâr, 1142
si wonte in manigem sêre driuzehen jâr,
daz si des recken tôdes vergezzen kunde niht.
si was im getriuwe: des ir diu meiste menige giht

Neue Fäden werden angeknüpft: Etzel wirbt um Kriemhild. Trotz des vorschauenden Hagen Warnung wird die Werbung von den Königen begünstigt, die sich verpflichtet fühlen, das ihr widerfahrene Unrecht gut zu machen, und Kriemhild giebt den vereinten Bitten nach nur in der Hoffnung auf Rache, nachdem ihr Markgraf Rüdiger mit seinen Mannen den ihm nachher theuer zu stehen kommenden Eid geleistet hat, dass er der nächste sein wolle, ihre Leiden zu rächen: er wird dadurch in den tragischen Konflikt mit hineingezogen, der unausbleiblich ist. Kriemhild folgt ihm nach Hunnenland und vermählt sich mit dem ungeliebten Mann. Ueber alles meisterhaft ist die Entwicklung der Gedanken Kriemhilds, als Königin der Hunnen dargestellt, der Zwiespalt ihres Gemüths, der von der alles verschlingenden Rachsucht besiegt wird: sie hatte zwölf Jahre lang in grossem Glanze und von allen geliebt und verehrt an Etzels Seite gethront; nun hatte sie gesehen, dass ihr Niemand widerstand, und ihre Macht kennen gelernt, da dachte sie mancher Leiden, die ihr daheim geschehen waren, sie dachte auch mancher Ehren, die ihr Hagen durch Siegfrieds Mord genommen hatte, und ob ihm das wohl noch einmal leid werden möchte:

1333 Daz geschæhe, ob ich in bringen möhte in ditze lant! 1393

1082, 2 sêre Schmerz (vergl. versehren). — 4 die meiste menige die grösste Menge, das ganze Volk. — giht (von jehen sagen, bekennen) zugesteht (vergl. bîgiht, bîhte Bekenntniss, Beichte).

1333, 1 ob wenn. — möhte könnte.

Und doch liebt sie noch ihren Bruder Giselher, sie träumt, dass er ihr an der Hand gehe und küsst ihn oft in sanftem Schlafe. Aber von Gunther scheidet sie sich in ihrem Herzen, obgleich sie ihm in Burgund den Versöhnungskuss gegeben hat. Wieder und immer wieder fliessen ihre heissen Thränen. Da denkt sie daran, wie sie ohne ihre Schuld dazu erniedrigt ist, einen heidnischen Mann zu lieben, und auch das haben ihr Hagen und Gunther angethan. Selten kommt sie von dem Wunsche los, ihren Feinden noch ein Leid zuzufügen. Sie jammert nach ihren Getreuen, und kann es doch kaum erwarten, sich zu rächen. Da bewegt sie Etzel dazu, ihre Verwandten einzuladen. Das ganze Widerspruchsvolle eines zwischen Hass und Liebe schwankenden Gemüths könnte nicht schöner dargestellt werden. Den beiden als Boten abgesandten Spielleuten giebt sie noch den geheimen Auftrag, Hagen zum Mitkommen zu veranlassen. Die burgundischen Könige haben noch das Bewusstsein des ihrer Schwester zugefügten Leides; um so lieber nehmen sie daher die Einladung an, auch zugleich angezogen von dem Gefahrvollen, Abentheuerlichen der Unternehmung. Hagens des Vorschauenden treue Warnung bleibt unbeachtet: als er aber mit den bittersten Vorwürfen zum Schweigen gebracht und ihm sogar Feigheit vorgeworfen wird, räth er selbst zu dem Zuge. Von jetzt an tritt er in den Vordergrund, ebenso sehr alle Theilnahme für sich gewinnend durch seinen trotzigen, nie gebeugten Todesmuth in der sichren Voraussicht des Unterganges und durch seine unwandelbare Treue und das tiefe Gefühl, das gelegentlich zu Tage tritt, wie abschreckend durch seine Furchtbarkeit. Er weist die trübe Stimmung ab, die sich durch der alten Königin Traum der Geister bemächtigen könnte; ebenso eifrig, wie er früher widerrathen hat, betreibt er jetzt die Reise, denn als sie beschlossen ist, muss sie durchgeführt, aus Furcht vor Gefahren darf sie nicht aufgegeben werden, obgleich er den Untergang Aller vorhersieht: es gilt nur noch, mit Ehren zu fallen. Der Zug wird angetreten, durch seine Sorgsamkeit mit ansehnlichem Gefolge. An der Donau ist er es, der mit gewaltiger Thatkraft die Weiterreise möglich macht, obgleich er die Prophezeiung und durch die Probe mit dem Kaplan volle Gewissheit erhält. Hier allerdings greift die transscendentale Welt in das Nibelungenlied ein, aber nur ganz äusser-

lich, da sie auf die Handlung Hagens gar keinen Einfluss übt, denn der Untergang Aller ist ihm ohnehin schon gewiss, und die Weissagung hat durchaus keinen Erfolg: was begonnen ist, wird von ihm nur um so mehr durchgeführt, er zerschlägt das Schiff und macht so die Rückkehr unmöglich. Auf das düstre Nachtstück der Kämpfe mit den Baiern, in welchem der unbeugsame Muth und die unermüdliche Ausdauer der Helden sich in herrlichster Weise zeigt, folgt wie ein heller Morgen der Aufenthalt bei Rüdiger. Die Schilderung seiner Häuslichkeit, die treffliche, überaus herzliche Bewirthung der Gäste, die Verlobung seiner Tochter mit Giselher, der Abschied, alles das sind glänzende, wahre, lebenswarme Bilder schlichter und treuer deutscher Art. Voll Stolz und Freude führt Rüdiger seine Gäste selbst zu Etzel und wird dadurch die Ursache seines und ihres Unterganges: denn seine Lehenspflicht und der Kriemhilden geleistete Eid müssen ihn zum Kampfe mit ihnen zwingen, wenn derselbe einmal ausgebrochen ist und nur durch seinen Tod können die Berner und kann Dietrich dazu veranlasst werden, am Kampfe theilzunehmen und der Burgunden Schicksal zu entscheiden. Die dunkeln Vorzeichen des Unterganges mehren sich: auf Utes Traum, die Weissagung der Meerweiber, die Probe mit dem Kaplan folgte die erste bestimmte Nachricht über Kriemhilds Stimmung in Eckewarts Worten, und nun sagt Dietrich bei der ersten Begrüssung:

1662 Sît willekomen, ir hêrren, Gunthêr und Gîselhêr, 1724
Gêrnôt unde Hagen, sam si hêr Volkêr
und Dancwart der snelle: ist iu daz niht bekant?
Kriemhilt noch sêre weinet den helt von Nibelunge lant.

Kriemhild frohlockte, als sie sie in der Ferne kommen sah; auf ihr Veranstalten werden die neuntausend Knechte der Burgunden fern von den Herren geherbergt. Bei der „sonderlichen“ Begrüssung Kriemhilds bindet Hagen den Helm fester: unverhohlen feindselig begegnen sich beide. Als Kriemhild den Helden die Waffen abfordert und aus ihrer Weigerung sieht, dass sie gewarnt sind, folgt ein unbedachter, leidenschaftlicher Zornausbruch; Dietrichs mannhafte Worte erschrecken und beschämen sie, und sie sendet ihren

1662, 2 sam so, ebenso.

Feinden nur noch „swinde*) blicke.“ Es zieht sich über den Häuptern der Burgunden zusammen, wie ein herannahendes Ungewitter. Kriemhild, da sie ihren Todfeind vor sich sieht, vergisst alles andre über dem Durst nach Rache. Sie reizt die Hunnen zum Angriff auf ihn, als er mit Volker fern von den andren sich niedergesetzt hat. Vierhundert Hunnen waffnen sich, sie geht in königlichem Schmucke vor ihnen her, Hagen aber steht nicht vor ihr auf, sondern legt Siegfrieds Schwert über seine Knie, Volker thut desgleichen mit seinem Schwertfiedelbogen, beide bleiben furchtlos sitzen:

1724 Nu dûhten sich sô hêre die zwêne küene man, 1786
daz si niht wolden von dem sedel stân
durch niemannes vorhte.

So tritt Kriemhild heran mit feindseligem Gruss. Hagen bekennt offen den Mord Siegfrieds:

1728 Er sprach: waz sol des mêre? der rede ist nu genuoc. 1790
ich binz et aber Hagene, der Sifriden sluoc,
den helt ze sînen handen. wie sêr er daz engalt,
daz diu frouwe Kriemhilt die schœnen Prünhilde schalt!

Da wendet sich Kriemhild an die Hunnen und fordert sie zum Kampfe auf, diese aber sehen alle einander an, keiner mag den Anfang machen und sich dem sichern Tode entgegenstürzen, sie ziehen sich zurück, und die beiden Helden gehen wieder zu den andren Burgunden und mit ihnen in den Palast. Der herzliche Empfang Etzels ist wie ein freundlicher Sonnenblick durch finstre Sturmwolken. Die Nacht kommt, die Helden gehen zur Ruhe, auf dem Wege gedrängt von den Hunnen, die vor Volkers Drohung mit dem „swæren gîgenslac“ zurückweichen. In einem weiten Saale sind viel reiche Betten aufgestellt, dahin begeben sich die Burgunden, nie lag ein König mit seinem Gesinde so herrlich gebettet. Aber die vielen Zeichen der feindseligen Stimmung Kriemhilds und

*) swinde (bald wieder verschwindend) schnell, geschwind, plötzlich, zornig, feindselig, furchtbar, verderblich.

1724, 1 hêre hoch, erhaben, vornehm. — 2 sedel Sitz, Sessel.

1728, 2 et aber doch einmal, eben wieder, bin derselbe Hagen. — 3 ze sînen handen mit seinen Händen: den handfesten Helden. — des engalt dafür büsste.

der Hunnen drücken die Helden nieder, Giselher klagt über das unheimliche Nachtlager unter Feinden und fürchtet, dass sie alle durch Kriemhilds Schuld todt liegen müssen. Da erbietet sich Hagen, Schildwacht zu halten und sie zu behüten, bis der Tag komme:

1766 des sît gar ân angest: sô wend ez danne swer der mac. 1828

Alle danken ihm; während sie sich zur Ruhe legen, waffnet sich Hagen, und mit freudigem Danke nimmt er Volkers Anerbieten an, mit ihm zu wachen. Jetzt folgt die nächtliche Scene, in der tiefes Gemüth, Zartheit und hohe Heldenhaftigkeit, Kraft und Milde sich zu einem Gemälde von wunderbarer Schönheit verbinden. Die beiden Helden treten gewaffnet vor den Saal, dann nimmt Volker seine Geige und schläfert seine Herren durch sein Spiel ein; als er sieht, dass sie entschlafen sind, nimmt er wieder den Schild zur Hand und hält mit Hagen treue Wacht. Um Mitternacht sieht er aus der Finsterniss Helme schimmern und macht Hagen darauf aufmerksam, der ihn bittet, zu schweigen und sie näher heran kommen zu lassen. Aber die Hunnen bemerken, dass die Thür behütet ist, sie erkennen Volker und Hagen und ziehen sich scheu wieder zurück. Da zürnt Volker über solche Feigheit, er will ihnen nach und sie „mære vrâgen", Hagen aber hält ihn zurück, da die Hunnen ihn leicht in solche Noth bringen könnten, dass er ihm zu Hülfe kommen müsse, und dann, wenn die Thür unbehütet ist, können einzelne Feinde sich in den Saal schleichen und grosses Unheil anrichten. Nun will Volker wenigstens den Hunnen zeigen, dass sie gesehen worden sind, und in bittrem Hohne fragt er sie, ob sie eine Raubfahrt machen wollen, da sollen sie ihn und seinen Heergesellen zu Hülfe haben. Als aber Niemand antwortet, da ruft er ihnen in gerechtem Zorne nach:

1785 phî, ir zagen bœse! (sprach der helt guot.) 1847
wolt ir slâfende uns ermordert hân?
daz ist sô guoten helden noch vil selten her getân.

Am Morgen gehen die Helden zur Messe und kleiden sich in kostbares Gewand, bis Hagen sie ermahnt, statt der Rosen die Waffen

---

1766, 1 des darum. — wenden abwenden, hindern — swer der jeder wer, wer irgend, wenn irgend einer — mac vermag.

1785, 1 zage Feigling. — bœse schlecht, niedrig. — 3 her bisher, bis jetzt.

in der Hand zu tragen, statt der Kränze die Helme aufzusetzen, statt der seidenen Gewänder Panzer und statt der reichen Mäntel die Schilde anzulegen, da sie heute streiten müssen, und er erinnert sie in tiefgefühlten Worten an den nahe bevorstehenden Tod:

1793 Mîne vil lieben hêrren, dar zuo mâge unde man, 1855
ir sult vil willeclîchen zuo der Kirche gân,
und klaget gote dem rîchen sorge und iuwer nôt,
und wizzet sicherlîchen, daz uns nâhet der tôt.
1794 Irn sult ouch niht vergezzen swaz ir habet getân, 1856
und sult vil vlîzeclîchen dâ gein gote stân.
des wil ich iuch warnen, recken vil hêr.
ez enwelle got von himele, ir vernemet messe nimmer mêr.

Auf dem Friedhofe heisst er sie stille stehn, damit sie sich nicht trennen, und räth ihnen, es mit tiefen Wunden zu vergelten, wenn Jemand ihnen „swachen gruoz“*) biete. Als Etzel sie gewaffnet sieht, fragt er nach dem Grunde, und bietet ihnen Busse für alles, was ihnen zu Leide gethan sei. Hagen aber antwortet, es sei so Sitte seiner Herren, und Niemand mag ihm die Wahrheit sagen: sie sind zu stolz dazu, ihn um Schutz zu bitten. Nun kommt die Königin; Hagen und Volker stellen sich so auf, dass sie sich mit ihnen drängen muss. Als die Messe vorbei ist und die Hunnen die Rosse besteigen, thun die Burgunden ebenso, und Volker räth, einen „Buhurt“**) anzustellen; der Rath verdriesst Niemanden, es wird herrlich geritten. Etzel und Kriemhild schauen aus den Fenstern herab dem Kampfspiel zu, Kriemhild mit dem heimlichen Wunsche, dass den Burgunden Leid geschehen möge. Dietrich und Rüdiger verhindern ihre Mannen, den Gästen entgegen zu reiten, da sie sehen dass diese in Unmuth sind. Da kommen die Thüringer und Dänen, Blödel und andre hunnische Fürsten mit grossen Schaaren, und die Kurzweil wird gross, die Burgunden ernten viele Lobsprüche. Eben als sie aufhören wollen, da die Hunnen sie nicht mehr zu

---

1794, 2 vlîzeclîchen mit Beflissenheit, Eifer, Andacht. — gein gegen, gegenüber. — 3 warnen aufmerksam machen, ermahnen, warnen. 4 ez enwelle wenn es nicht will, es wolle denn.

*) swach gering, schlecht, feindselig.

**) buhurt (von hurt stossendes Losrennen, aus dem Romanischen ins Deutsche zurückgenommen: franz. behourd, bohourd, mittellat. behordium) Ritterspiel, wobei man in ganzen Schaaren auf einander eindrang.

bestehen wagen, kommt einer so stattlich und so wohl gekleidet dahergeritten, als wäre er eine Braut. Volker in seinem zornigen Uebermuth ersticht ihn, Hagen mit seinen Mannen reitet ihm nach, und die drei Könige wollen ihn auch bei den Feinden nicht unbehütet lassen. Die Hunnen klagen laut und wollen Volker erschlagen, es entsteht ein grosses Getümmel, und der Ausbruch der offnen Feinseligkeiten scheint unvermeidlich. Nur durch Etzels Dazwischenkunft, der einem Hunnen das Schwert aus der Hand reisst, alle zurücktreibt und seine Gäste in den Saal geleitet, wird die Ruhe noch einmal hergestellt. Die Tische werden bereitet, man setzt sich zum Essen. Kriemhilds Rachedurst, der durch die misslungenen Versuche immer grösser geworden ist, lässt ihr keine Ruhe, sie wendet sich um Rath und Hülfe an Dietrich, der sie mit ernsten, eindringlichen Worten zurückweisst. Da geht sie zu Etzels Bruder Blödelin und macht ihm grosse Anerbietungen, sie verspricht ihm eine reiche Markgrafschaft und ein schönes Weib, und er entschliesst sich endlich trotz der Furcht vor Etzels Zorn, die Burgunden anzugreifen. Er sammelt seine Mannen und zieht nach der Knechte Herberge. Nun lässt Kriemhild ihren und Etzels Sohn in den Saal zu der Fürsten Tische tragen, in der klar ausgesprochenen Absicht, ihn ihrer Rache zu opfern. Das scheint für eine Mutter zu stark, aber Kriemhild ist weniger liebende Mutter, als die rachedürstende Wittwe Siegfrieds, sie hat auch um ihren und Siegfrieds Sohn sich nicht mehr bekümmert, als Siegfried todt war, sie lebt allein ihrer Rache, und da sie voraussieht, dass nur der Tod des Kindes den Bruch unheilbar machen und Etzeln zum unversöhnlichen Feinde der Burgunden machen kann, so sehe ich nicht, was daran unnatürlich oder übertrieben wäre. Etzel stellt mit herzlichen Worten den burgundischen Königen seinen Sohn vor, und bittet sie ihn mit heim zu nehmen und ihn zum Manne aufzuziehen. Die bittre Antwort Hagens betrübt ihn und alle Hunnen sehr:

1856 dô was der Hagenen wille niht ze kurzwîle guot. 1919

Er hat das Kind zum Opfer ausersehen, wenn ihnen Leid von den Hunnen widerfahren sollte. — Unterdessen ist Blödelin mit seinen Recken nach der Herberge gezogen, wo Dankwart mit den Knechten

zu Tische sitzt. Als er in den Saal tritt, begrüsst ihn Dankwart freundlich, Blödel aber weisst den Gruss zurück, da sein Kommen Dankwarts und der Andren Ende sein müsse, zur Rache für den erschlagenen Siegfried. Als Dankwarts Vorstellungen, dass er daran ganz unschuldig sei, nichts fruchten, sagt er:

1863 sô riuwet mich mîn vlêgen. daz wære baz gespart. 1926

springt auf, zieht sein Schwert und schlägt Blödelin das Haupt ab, als Morgengabe zu der Braut, die ihm Kriemhild versprochen hat. Als Blödelins Mannen ihren Herrn todt sehen, erheben sie die Schwerter und springen wüthend zum Angriff heran, Dankwart ruft den Knechten zu, sich zu wehren, diese ergreifen die Schemel und vertheidigen sich ingrimmig, unter grossen Verlusten treiben sie die gewaffneten Hunnen aus dem Saal, aber immer neue Schaaren dringen herzu, und alle neuntausend nebst Dankwarts Rittern werden erschlagen, er bleibt allein und wehrt sich gegen ein ganzes Heer, er springt aus dem Saale um sich abzukühlen und wünscht sich einen Boten zu Hagen, die Hunnen wollen ihn selbst todt als Boten zu ihm tragen, er aber will die mære selbst zu Hofe sagen, und obgleich er seinen von Speeren durchbohrten Schild lassen muss, geht er vor seinen Feinden wie ein Eber im Walde vor den Hunden, und kommt so herrlich zu Hofe gegangen. Auch von der Stiege des Saales kommen ihm die Truchsessen und Schenken feindlich entgegen, er schlägt alle zurück und tritt mit Blut beronnen, mit dem blossen Schwert in der Hand in den Saal. Da ruft er Hagen zu, dass alle in der Herberge todt sind, und dieser, da er erfährt, dass er unverwundet ist, bittet ihn die Thür zu behüten, dass keiner von den Hunnen heraus kommen könne. Unerhörtes ist geschehen, der verrätherische Mord der neuntausend Knechte, den Kriemhild angestiftet hat, fordert entsprechenden Ersatz, Versöhnung ist nicht mehr möglich, ohne den Burgunden Schande zuzuziehen, jetzt muss der Vernichtungskampf auf Leben und Tod, der Minnetrank für Siegfrieds Tod beginnen, und so macht denn Hagen mit einem Streich den Bruch unheilbar und jede matte Ausgleichung unmöglich: er schlägt dem Sohne Etzels

1863, 1 riuwet reuet. — vlêgen Flehen. — baz besser.

und Kriemhilds das Haupt ab. Und nun ist alles Weitere nothwendige Folge dieser That. Hagen wüthet weiter, es liegt ihm daran, den Hunnen so viel Schaden wie möglich zuzufügen, Volker springt auf und lässt seinen Fidelbogen laut an seiner Hand erklingen, als die drei Könige den Streit ungeschieden sehen, nehmen sie auch daran Theil, die Hunnen wehren sich, ein furchtbares Getümmel erhebt sich, Dankwart an der Thür wird von beiden Seiten hart bedrängt, da tritt Volker zu ihm und hütet die Thür innerhalb, während Dankwart draussen steht, und nun ist der Saal wie mit tausend Riegeln verschlossen. Dietrich fordert und erhält mit seinen Mannen freien Abzug und rettet auf Kriemhilds Bitte sie und Etzel, Rüdiger darf mit den Seinigen auch den Saal verlassen, und nun werden alle Hunnen im Saale erschlagen. Dann legen die Burgunden die Schwerter aus der Hand und setzen sich nieder, Volker und Hagen aber gehen vor den Saal und lehnen sich auf die Schilde. Auf Giselhers Rath werden die Todten aus dem Saale herausgebracht, siebentausend Todte werden von der Stiege herabgeworfen und von den aussenstehenden Hunnen laut beklagt. Als Volker einen Hunnen, der einen Verwundeten wegtragen wollte, todt geschossen hat, fluchen sie ihm alle und schleudern Speere aus der Ferne, ziehen sich aber noch weiter zurück, als er einen Speer weit über sie hinweg zurück schleudert. Nun beginnt Hagen Etzeln zu verhöhnen, so dass dieser nur mit Mühe davon zurückgehalten wird, sich in den Kampf zu stürzen. Als aber Volker die Hunnen wegen ihrer Feigheit verspottet, da sie trotz der hohen Gebote Kriemhilds nicht anzugreifen wagen, beschliesst Markgraf Iring von Dänemark, Hagen zu bekämpfen. Ausserordentlich lebendig wird geschildert, wie Iring mit Hagen, dann mit Volker, endlich mit den drei Königen nach einander kämpft, bis ihn Giselher zu Boden schlägt; wie er wieder zur Besinnung kommt, tobelîchen*) aus dem Blute aufspringt und Dank seiner Schnelligkeit entkommt, noch einmal mit Hagen kämpft und ihm eine Wunde beibringt, und dann, den Schild über das Haupt schwingend, unversehrt wieder die Stiege herab zu den Seinigen entkommt, mit entzücktem Danke von Kriemhild empfangen. Aber

*) tobelîchen, rasend.

Hagens Wunde frommt ihm wenig, denn nun ist dieser erst recht erzürnt durch den kleinen Schaden. Als Iring sich abgekühlt hat, lässt er sich, durch die Lobsprüche Aller mit hohem Muthe erfüllt, wieder waffnen, um noch einmal mit Hagen zu kämpfen: dieser aber ist so erzürnt, dass er ihn nicht erwartet, sondern die Stiege herab ihm entgegen läuft; beide kämpfen wieder, bis Iring von Hagen eine schwere Wunde empfängt, und als er umkehrt, schiesst Hagen auf ihn einen Speer, dass ihm die Stange vom Haupte ragt. So kommt er zu den Dänen zurück und stirbt, von den Seinigen und Kriemhild schmerzlich beklagt. Da stürzen die Dänen und Thüringer in den Saal und werden alle erschlagen. Wieder legen die Helden die Waffen aus der Hand und setzen sich zur Ruhe, während Etzel und Kriemhild und alle Frauen und Jungfrauen die Todten beklagen. Immer neue Angriffe der Hunnen erfolgen, viele werden noch erschlagen, bis die Nacht anbricht. Die Burgunden meinen, ihnen sei besser ein kurzer Tod als noch lange Qual, daher begehren sie Waffenstillstand und Unterredung mit Etzel. Dieser kommt mit Kriemhild und weist sogleich alle Friedensunterhandlungen zurück. Auch das Verlangen, ins Freie gelassen zu werden, wo ja die grossen Hunnenschaaren leicht den Kampf zu Ende bringen könnten, wird von Kriemhild, die den Hunnen vorstellt, dass sie alle sterben müssten, wenn auch nur ihre Brüder noch lebten und sich abkühlen könnten, zurückgewiesen. Die Vorstellungen Giselhers sind wirkungslos, alle sollen entgelten, was Hagen ihr gethan hat, doch will sie ihren Brüdern nicht das Leben absprechen, wenn sie ihr Hagen als Geisel ausliefern. Als das verweigert wird, lässt Kriemhild den Saal anzünden. In der ungeheuren Noth trinken die Helden das Blut der Erschlagenen und gewinnen davon viel Kraft. Die herabfallenden Brände wehren sie mit den Schilden von sich ab, auf Hagens Rath stellen sie sich an des Saales Wand und treten die Brände in das Blut, und so, gequält von Rauch und Hitze, überstehen sie die Nacht, noch sind sechshundert von ihnen am Leben. Da sie keine Gnade finden, so rächen sie ihren Tod mit williger Hand. Am Morgen wird ihnen der Gruss mit hartem Kampfe geboten, Kriemhild lässt rothes Gold auf Schilden herbeitragen und giebt Jedem so viel er haben will, überall fliesst das Blut, die unbesiegten Helden schlagen

jeden Angriff zurück und erwerben sich hohen Ruhm. — Da kommt der Markgraf Rüdiger zu Hofe gegangen, und als er die grosse beiderseitige Noth sieht, weint er, da er keine Möglichkeit sieht, den Frieden herbeizuführen. Einen Hunnen, der ihn wegen seiner Thränen verhöhnt, und ihn der Feigheit zeiht, schlägt er zornig mit der Faust, dass derselbe todt niederstürzt. Etzel und Kriemhild machen ihm darüber bittere Vorwürfe, klagen und erinnern ihn an die Lehenspflicht und an den Eid, den er Kriemhild geleistet hat. Seine Antwort ist:

2087 Daz ist âne lougen, ich swuor iu, edel wîp, 2150
daz ich durch iuch wâgte die êre und ouch den lîp:
daz ich die sêle verliese, des en hân ich niht geswôrn.
zuo dirre hôchgezîte brâht ich die fürsten wol geborn.

Als sich ihm aber Etzel und Kriemhild zu Füssen werfen, da bricht er in Klagen aus:

2090 O wê mir gotes armen, daz ich ditz gelebet hân. 2153
aller mîner êren der muoz ich abe stân,
triuwen unde zühte, der got an mir gebôt.
owê got von himele, daz michs niht wendet der tôt!

2091 Swelhez ich nu lâze und daz ander begân, 2154
sô hân ich boeslîche und vil übel getân:
lâz aber ich si beide, mich schiltet elliu diet.
nu ruoche mich bewîsen, der mir ze lebene geriet!

Er ist rathlos, in furchtbarem Zwiespalt mit sich selbst. Den wiederholten Bitten Etzels und Kriemhilds gegenüber muss sein Widerstand allmählig schwächer werden, er will Etzeln alles zurückgeben, was er von ihm empfangen hat, und in die Verbannung gehn, Etzel aber entbindet ihn nicht seines Eides und will ihn zu einem

---

2087, 1 âne lougen unleugbar. — 2 durch iuch um euretwillen. — lîp Leben. — 3 verliese verliere. — 4 dirre (dat.) dieser.

2090, 1 gotes arm gottverlassen. — geleben erleben. — 4 wenden abwenden.

2091, 1 swelhez welches auch. — begân thue, ausübe. — 2 boeslîche schlecht, niedrig. — 3 diet Volk; elliu diet alles Volk. — 4 ruochen geruhen, wollen, mögen, sich kümmern. — bewîsen zurechtweisen, belehren. — geråten anordnen, die Veranlassung sein.

gewaltigen König neben sich machen. Die Vorstellungen Rüdigers, dass er die Burgunden bewirthet und Freundschaft mit ihnen geschlossen, ja dass er seine Tochter Giselher gegeben hat, fruchten nichts, und als noch einmal Kriemhild ihn angerufen hat, sich ihrer beider Kummers zu erbarmen, entschliesst er sich zum Kampfe in der sichern Erwartung seines Todes. Traurig geht er zu seinen Recken, befiehlt ihnen, sich zu waffnen, und zieht dann mit ihnen gegen die Burgunden heran. Giselher frohlockt und meint, er komme als Freund, aber Volker durchschaut den wahren Sachverhalt. Da ist Rüdiger herangetreten, lehnt seinen Schild vor den Fuss und sagt sich von seinen Freunden los:

2112 Der edel marcgrâve rief dô in den sal: 2175
ir küene Nibelunge, nu wert iuch über al.
ir soldet mîn geniezen, nu engeltet ir mîn.
ê dô wârn wir friunde. der triuwe wil ich ledic sîn.

da erschracken alle über solche Botschaft. Gunther will ihn von seinem Entschlusse abbringen, indem er ihn an die Treue und Liebe erinnert, die Rüdiger ihnen erwiesen hat, Gernot zeigt ihm das herrliche Schwert, das er von ihm empfangen hat, und stellt ihm vor, er werde ihm mit seinem eigenen Schwerte das Leben nehmen, wenn Rüdiger ihm die Freunde erschlage, Giselher hält ihm vor, er wolle seine Tochter zu früh verwittwen, alles vergebens! Auch als dieser seine letzte Bitte abschlägt, seine Tochter das, was er gethan, nicht entgelten zu lassen, sondern die Freundschaft zu ihm und seiner Tochter scheidet, lässt er nicht ab, er will sich eben mit den Worten „Nu müeze uns got genâden!“ in den Kampf stürzen, als Hagen noch einmal zum Frieden ruft und den guten Schild zeigt, den ihm Rüdigers Frau gegeben hat, und der nun zerhauen ist. Rüdiger bietet ihm seinen eigenen Schild, und alle weinen, dass Niemand das Unheil abwenden kann:

2139 vater aller tugende lac an Rüedegêre tôt. 2202

Hagen und Volker geloben ihm Frieden für die Gabe. Da wartet Rüdiger nicht länger, er erhebt seinen Schild und stürzt in den

---

2112, 3 geniezen (m. Gen.) Nutzen wovon haben. — engelten (m. gen.) Nachtheil haben. — 4. ê zuvor, früher.

Saal hinein. Bald beginnt der allgemeine Kampf. Rüdiger erschlägt viele der burgundischen Ritter, bis ihn Gernot anruft und zum Zweikampf auffordert. Sie springen auf einander los, ihre Schwerter sind so scharf, dass nichts gegen sie schützt, Gernot erhält von Rüdiger die Todeswunde, aber mit dem letzten, furchtbarsten Schlage erschlägt er auch ihn, beide fallen todt nieder, von den Burgunden schmerzlich beweint. Alle Helden Rüdigers müssen als Pfand für die Todten sterben. Kriemhild, als sie das Getös nicht mehr hört, glaubt, Rüdiger sei ihnen untreu geworden, Volker aber verkündigt ihr seinen Tod, und zum Beweise wird Rüdigers Leiche hervorgebracht, dass sie Etzel und Kriemhild sehen können. Da klagen sie und alle Hunnen so sehr, dass es Niemand beschreiben könnte. So laut ist der Jammer, dass alles davon hallt, und auch einer der Mannen Dietrichs es hört, der zu ihm eilt und ihm verkündet, ein grosses Unglück sei geschehen, Etzel oder Kriemhild müsse todt sein, da er noch nie eine so laute Klage vernommen habe. Dietrich mahnt alle seine Mannen zur Ruhe, und da der ungestüme Wolfhart sich erbietet, hinzugehn und zu fragen was geschehen sei, verbietet er es ihm und sendet Helfrich. Weinend kommt derselbe zurück und verkündigt seinem Herrn Rüdigers Tod. Das erscheint seinem Herrn unglaublich, da er weiss, dass Rüdiger und die Burgunden Freunde gewesen sind, darum sendet er noch einmal den alten Hildebrand, um es richtiger zu erfahren. Hildebrand will waffenlos zu ihnen gehen, aber sein Neffe Wolfhart tadelt ihn deswegen, da er so ihm etwa gebotenen Hohn nicht vergelten könne, und bewegt ihn wirklich dazu, sich zu waffnen. Ehe er sich dessen versieht, sind auch alle andern Recken Dietrichs gerüstet und gewaffnet, in ihrer grimmigen Trauer begleiten sie ihn ohne Wissen ihres Herrn. So sehen sie die Burgunden feindlich herankommen. Hildebrand fragt und erhält die Bestätigung, dass Rüdiger erschlagen ist. Da weinen alle Berner und beklagen seinen Tod. Dann bittet Hildebrand die Burgunden, den todten Rüdiger herauszugeben, und als diese es verweigern, stürzen nach einem scharfen Wortwechsel die Berner in den Saal, und der heftigste aller Kämpfe beginnt. Alle Berner werden erschlagen bis auf Hildebrand, der, von Hagen verwundet, den Schild zurückwirft und entrinnt, und von den Burgunden leben

allein noch Gunther und Hagen. Hildebrand kommt zu Dietrich zurück, der traurig dasitzt und sich verwundert, ihn blutberonnen und verwundet zu sehen. Als er aber Rüdigers Tod erfährt, befiehlt er, dass seine Mannen sich waffnen sollen, da er selbst die Burgunden fragen will. Da sagt ihm Hildebrand, dass er allein von allen noch übrig ist. Laut beklagt sie Dietrich, dann aber gewinnt er wieder rechten Mannesmuth, lässt sich von Hildebrand waffnen und geht mit ihm zu dem Saale. Nach einer kurzen Unterredung, in der Dietrich Gunther und Hagen als Geiseln fordert und ihnen verspricht sie zu behüten, aber zurückgewiesen wird, beginnt der Kampf, der an Furchtbarkeit alle andern übertrifft. Endlich überwindet Dietrich, der stärkste und tapferste aller Helden, beide nach einander, und führt sie gebunden zu Kriemhild, die ihn mit Entzücken empfängt und beide besonders einkerkern lässt. Nachdem er ihr Schonung der Gefangenen empfohlen hat, geht er weinend fort. Nun hat Kriemhild ihren Todfeind in ihrer Gewalt und kann die Rache, nach der sie so lange dürstete, ausüben. Sie geht zu Hagen und fordert von ihm den Nibelungenhort, der aber verweigert Auskunft darüber, da er geschworen habe, Niemandem ihn zu zeigen, so lange noch einer seiner Herren lebe. „Ich bring ez an ein ende!“ sagt Kriemhild, lässt ihrem Bruder das Haupt abschlagen und trägt es bei den Haaren vor Hagen.

2307 Also der ungemuote sînes hêrren houbet sach, 2370
wider Kriemhilde dô der recke sprach:
du hâst ez nâch dînem willen ze einem ende brâht,
und ist ouch reht ergangen, als ich mir hete gedâht.

2308 Nu ist von Burgonden der edel künic tôt, 2371
Gîselhêr der junge und ouch hêr Gêrnot.
den schatz weiz nu nieman wan got unde mîn:
der sol dich vâlantinne immer gar verholen sîn.

Da zieht ihm Kriemhild Siegfrieds Schwert aus der Scheide, ohne dass er es hindern kann, und schlägt ihm das Haupt ab. Als das Etzel sieht, klagt er, so feind er ihm auch war, darüber, dass der allerbeste Held von eines Weibes Hand fallen musste, der alte Hildebrand aber, in so grosse Noth ihn Hagen auch gebracht

2308, 3 wan als. — mîn für ich. — 4 vâlantinne Teufelin.

hatte, rächt seinen Tod: er springt hinzu und erschlägt Kriemhild. Damit ist der ungeheure Kampf geendet, das Schicksal hat sich erfüllt. Da liegen überall umher die Todten, alle Ueberlebenden klagen, Dietrich und Etzel beweinen die Gefallenen, mit Leide ist des Königs Hochfest geendet,

(2315) als ie diu liebe leide ze aller jungiste gît. 2378

Mit der letzten Strophe wird zu rechter Zeit kurz abgeschlossen.

Und nun, was ist das für eine ungeheure, bewundernswürdige Composition! In dieser einfachen, ungetheilten Handlung schliesst sich alles an einander wie in Erz gebildet, in gewaltigen, monumentalen Zügen, eins folgt auf das andre mit eherner Nothwendigkeit, das Schicksal schwebt darüber wie eine unerbittliche feindliche Macht, und doch liegt es in den Begebenheiten, in den Charakteren und ihrem freien Zusammenstoss. Wie besonders gegen das Ende hin die Darstellung immer geschlossener wird, wie sich Faden auf Faden in das Gewebe einreiht, und wie endlich nach der drückenden Gewitterschwüle die Ereignisse Schlag auf Schlag folgen bis zur letzten Entscheidung, das ist so herrlich, ein so echt tragischer Schicksalsgang, dass es an das unaufhaltsame Vorbrechen einer gewaltigen Naturkatastrophe erinnert. Hier erhebt sich der einfache epische Verlauf zur Höhe der grossartigsten Tragödie, ohne dass doch in das Gebiet des Dramas übergegriffen würde, da der ruhige Gang des Epos vollkommen gewahrt ist. Wo wäre irgend etwas in aller Dichtung der Grösse dieser Composition zur Seite zu stellen?

Noch mehr finden wir an der Composition des Nibelungenliedes zu bewundern, wenn wir sehen, von welcher unvergleichlich hohen poetischen Gerechtigkeit sie nicht nur im Ausgang, sondern vom Anfang bis zum Ende durchdrungen ist. Keine einzige der Hauptpersonen wird als vorzüglich schuldig dargestellt: sie sind eigentlich alle unschuldig, weil sie handeln wie sie nicht anders können, und, soweit man von einer Schuld sprechen kann, auch alle gleich schuldig. Alle Charaktere sind mit Liebe geschildert, kein einziger wird als boshaft, schlecht dargestellt, das Nibelun-

---

2315, 1 ie stets. — gît (v. geben) giebt.

genlied kennt überhaupt keine Bösewichter. Diejenigen, die in Hagen nichts sehen als einen grossartigen Verbrecher, verkennen sehr über seinen blutigen Thaten die Treue, die den Hauptzug seines grossartigen Charakters bildet, und aus der alle seine Handlungen hervorgehen. Auch wenn in neueren dramatischen Bearbeitungen des Nibelungenlieds Hagen als eifersüchtig, neidisch wegen der Heldengrösse Siegfrieds und wegen seiner Unverwundbarkeit dargestellt wird, weil dem Dichter die übrigen Motive der Ermordnng Siegfrieds nicht zu genügen schienen, so ist das eine Verkehrung und Herabsetzung seines Charakters, die die Handlung aus dem gewaltigen Konflikt grosser Naturen in das Gemeine, Niedrige herabzieht. Jedenfalls findet sich im Nibelungenlied selbst keine Spur davon: denn wenn Hagen, um Gunthern zur Einwilligung in den Mord zu bestimmen, ihm auch vorstellt, dass ihm viele Länder unterthan würden, wenn Siegfried nicht lebte, so ist das ein Grund, der einem Andren Vortheil bringt und nicht ihm; und wenn er die Klagen über Siegfrieds Mord auch mit den Worten zurückweist:

(934) wir vinden ir nu wênic die getürren uns bestân. 993
wol mich daz ich des heldes hân ze râte getân!

wenn er die Versöhnung mit Kriemhild einleitet, damit der Hort nach Worms komme, und denselben versenkt in der Hoffnung, ihn später noch zu geniessen, so ist das eine für den Helden durchaus natürliche und nicht unwürdige Handlungsweise, die nicht entfernt daran denken lässt, dass solche Rücksichten schon für ihn Beweggründe zur Ermordung Siegfrieds gewesen wären. Er gibt den eigentlichen Grund vielmehr klar an in den Worten:

(810) daz er sich hât gerüemet der lieben frouwen mîn, 867
dar umbe wil ich sterben, es engê im an daz leben sîn.

— Uebrigens haben sich schon wenige Jahrzehnte nach Entstehung

---

934, 1 ir ihrer. — getürren wagen, sich getrauen. — bestân entgegentreten, feindlich angreifen. — 2 rât Rath; m. gen. Abhülfe; rât haben entrathen, verzichten; rat tuon Abhülfe schaffen, bei Seite schaffen.

810, 2 ez engê es gehe denn, wenn es nicht geht.

des Nibelungenlieds die höfischen Kreise derselben Verkennung und Entstellung von Hagens Charakter schuldig gemacht. In der Klage wird Hagen übel behandelt, geschmäht, auf ihn wird alle Schuld gewälzt, und dasselbe geschieht in der höfischen Bearbeitung des Nibelungenlieds, die auf alle mögliche Weise Hagen zu verdächtigen, zu erniedrigen, als kleinlich, selbstsüchtig, ja sogar als treulos darzustellen und dagegen Kriemhild möglichst zu erheben und zu entschuldigen sucht. Schon dieser eine Umstand, wenn auch sonst keine Gründe weiter vorhanden wären, würde genügen, den entscheidenden Beweis zu geben, dass diese Textgestalt nicht das Original, sondern eine schlechte Bearbeitung ist, denn dass der Dichter diesen Missgriff begangen haben und von einem spätern Bearbeiter mit sicherm poetischem Takte verbessert worden sein sollte, ist gar nicht denkbar, wenn man nicht annehmen will, der Bearbeiter sei ein weit grösserer Dichter gewesen, als der ursprüngliche Dichter selbst. Eine so ungereimte Behauptung wird freilich Niemand aufstellen wollen, und so bleibt nichts übrig, als das Verhältniss beider Textgestalten einfach so aufzufassen, wie ich es früher angegeben habe. Der Bearbeiter hat nicht den hohen, freien Blick und den unbefangenen Gerechtigkeitssinn des Dichters, sondern sein Blick ist durch Vorurtheile getrübt, er steht nicht wie der Dichter über dem Gegenstande, sondern unter ihm mit seinen Sympathien und Antipathien, so dass er sich berufen fühlt, Kriemhilden soweit möglich zu entschuldigen und Hagen dafür zum Sündenbock zu machen, und so in kleinlichster Weise den einen Charakter auf Kosten des andern zu erheben. Erreichen konnte er dieses Ziel freilich nicht: sein immerwährendes Entschuldigen Kriemhilds stimmt sonderbar zu ihrer spätern wilden Rachsucht, wie sie gegen alle, auch gegen ihre Brüder wüthet, den Saal anzünden lässt u. s. w., denn das konnte der Bearbeiter doch nicht beseitigen. In dem ältern Texte dagegen erscheint alles vollkommen motivirt, wir sehen wie Kriemhild, deren Hauptleidenschaft nach dem Tode Siegfrieds die Rachsucht ist, der sie im Stande sein wird, alles zu opfern, von einem zum andern fortgerissen wird, und begreifen die Entwicklung ihres Charakters. — Wie der Dichter diese Gerechtigkeit auch im Einzelnen als unbestechlicher Richter geübt hat, das ist besonders aus dem

Zank der Königinnen ersichtlich. Wer hat daran die Schuld, Brünhild oder Kriemhild? Welche von beiden ist die eigentliche Urheberin des Streites? Welche führt den unheilbaren Bruch herbei? Wir wissen es nicht: beide — und auch keine, insofern alle Verhältnisse schon so gespannt sind, dass sie von selbst nothwendig zur Katastrophe hindrängen.

Ich kann mir keine grossartigere, einheitsvollere Composition denken, als die des Nibelungenlieds, und diese innere Einheit ist mir der überzeugende Beweis für die ursprüngliche Einheit der Dichtung, da ich es für unmöglich halte, dass irgend ein Theil derselben jemals ohne das Vorhergehende, das stets die nothwendige Vorbereitung giebt, und das Nachfolgende, das immer nothwendig dazu gehört, selbständig als Gedicht bestanden habe und für sich entstanden sei.

Würdig dieser gewaltigen Composition liegt ihr zu Grunde ein Gegenstand, wie er in keiner Dichtung grossartiger gefunden werden kann. Es ist ein deutscher Stoff, aus der Mitte der deutschen Heldensage entnommen, eine Rückerinnerung an die Heldenkämpfe der Deutschen während der Völkerwanderung. Der Hintergrund ist höchst bedeutend: viele Völker treten auf den Schauplatz, die unter dem mächtigen Hunnenkönig Attila eine deutsche Heldenschaar bekämpfen und vernichten. Vor diesem nur in allgemeinen Zügen, aber klar und anschaulich geschilderten Völkerleben bewegen sich eine Anzahl hervorragender Menschen, gross durch Charakter, durch Leidenschaft, durch Heldensinn, Tapferkeit und gewaltige Kraft, die mit ihrer Liebe und ihrem Hass einander entgegentreten, in freundliche und friedliche Berührung kommen: aus ihrem Zusammenstoss entwickeln sich riesenhafte Kämpfe, grosse, ungeheure Ereignisse. Der Ausgang ist tragisch, wie auch die Grundstimmung der ganzen Dichtung. Aber in ihr kommen zur Erscheinung alle Seiten des tiefsten Gemüthslebens: Freude und Schmerz vom höchsten Jubel bis zur hoffnungslosesten Verzweiflung, Hoffnung, Furcht, unbeugsamer Todesmuth; zarteste Liebe und tiefster Hass, wildeste Rachsucht; unwandelbare Treue und treulosester Verrath: eine ganze Welt menschlicher Stimmungen, Handlungen und Schicksale. Und so gibt die Dichtung, als echtes Epos, wie wenige andere, ein Weltbild, eine Totalität, einen Spiegel des

Menschenlebens überhaupt, eine Gesammtheit von Zuständen und Ereignissen der Vorzeit, durchglüht von nationaler Gemüthstiefe. — Viel hat der Dichter in der Sage vorgefunden, aber sicherlich nicht alles: die in ihr nur mit wenigen Zügen angedeuteten Charaktere hat er mit individuellem, warmem Leben erfüllt, aus der ihm überlieferten Skizze hat er durch seine grossartige poetische Auffassung ein reiches Lebensbild geschaffen, er hat alles ausgeschieden, was in den grossen Zusammenhang der Dichtung nicht hineinpasste, vor allem die transscendenten Motive, er hat an deren Stelle freie menschliche Handlung gesetzt: in dieser Vermenschlichung, in dieser Zurückführung auf das einfache, gemüthswarme menschliche Leben besteht eins seiner Hauptverdienste. Aber das Grösste ist, dass er es verstanden hat, die zerstreuten und widersprechenden Ueberlieferungen der Sage zu einer grossartigen Einheit zusammenzuschliessen: überall ist mächtigste Fortentwicklung, alles ist Leben, alles Bewegung.

Wohin wir auch blicken, überall finden wir Bewundernswürdiges, Nacheiferungswerthes; wie wenige andere Dichtwerke verdient das Nibelungenlied als ein Vorbild hingestellt zu werden für die höchste Aufgabe des poetischen Schaffens. Wenn der deutschen Literatur, woran ich nicht zweifle, noch eine neue Blüthe beschieden ist, in welcher alles das zur Vollendung gelangt, was bisher praktisch und theoretisch, auf dem Wege der Kunstübung und dem der Kritik, angestrebt und in vereinzelten Schöpfungen an's Licht gestellt worden ist, so werden wir sie vor allem dem Studium des deutschen Alterthums zu danken haben. Schon hat sich mancher unserer besten Dichter aus diesem unerschöpflichen Born erfrischt und zu unsterblichen Schöpfungen anregen lassen. Es ist aber meine innerste Ueberzeugung, dass das Nibelungenlied in ästhetischer Beziehung eine ähnliche Stellung im deutschen Geistesleben einzunehmen berufen ist, wie Homer bei den Griechen. Wir haben aus ihm viel zu lernen, es wird sehr wesentlich dazu beitragen, die deutsche Dichtung und Kunst überhaupt zu dem zurückzuführen, was ihr am gemässesten ist.

Dass nun der Dichter, der uns dieses unvergleichliche Werk geschenkt hat, sich nicht nennt, dass nicht einmal sein Name uns urkundlich überliefert ist, das erklärt sich leicht durch das anspruchs-

lose Verhalten zu seiner Schöpfung, durch das bescheidne Zurücktreten seiner Persönlichkeit. Ist es doch auch mit Shakspeare ähnlich, der das Eigenthumsrecht auf seine Dramen gar nicht in Anspruch nahm und nicht darauf bedacht war, sie unverfälscht der Nachwelt zu überliefern! — Es scheint, dass nur in dieser Selbstlosigkeit, in dieser reinen Hingebung an den Gegenstand das Höchste in aller Kunst zu erreichen ist. Je harmonischer dieselbe mit dem Sinn für schöne Gesetzmässigkeit verbunden ist, je tiefer die Vereinigung ursprünglicher Naturfrische und hoher Kunstbildung in einem Werke durchgeführt ist, um so höher schätzen wir es als Kunstwerk, um so wärmer werden wir zu ihm hingezogen, um so lebendiger angeregt und um so tiefer erschüttert. So steht der Nibelungendichter vor uns: obgleich wir keine geschichtlichen Ueberlieferungen von ihm haben, tritt er doch in seinem Werke lebendig vor unser inneres Auge, ebenso mitten im Stoffe selbst lebend und ihm sich hingebend, wie frei über ihm stehend, von ihm auf das Tiefste erregt und ihn mächtig beherrschend.

Es wäre aber natürlich zu bedauern, wenn wir bei der Frage nach unserm grössten Dichter immerdar im Finstern tappen sollten, und daher ist es eins der schönsten Ergebnisse der neuesten Forschung, dass sein Name wenigstens nun ziemlich sicher bekannt ist (35). So sei es mir erlaubt, mit einem kurzen Bericht über diese höchst anziehende Entdeckung meinen Vortrag zu schliessen. — Bei dem gänzlichen Mangel aller bestimmten geschichtlichen Nachrichten über den Dichter des Nibelungenliedes musste man nach einem andern Anhaltspunkte der Forschung suchen, und derselbe fand sich in der poetischen Form. Obgleich die Nibelungenstrophe die bedeutendste Einwirkung auf die gesammte spätere Dichtung der Deutschen ausgeübt hat, so ist sie doch unverändert sonst nirgends angewendet, ausser in dem sehr verstümmelt uns überlieferten Gedicht von Alpharts Tod, und in einigen wenigen lyrischen Strophen, die genau bis ins Einzelnste hinein dieselbe Form haben und in auffallendster Weise auch im sprachlichen Ausdruck mit dem Nibelungenliede übereinstimmen. Sie geben kleine lyrisch-epische Bilder, die sich durch tiefe natürliche Empfindung und durch die grösste volksmässige Einfachheit, Anspruchslosigkeit auszeichnen, also auch darin mit dem Nibelungenliede übereinstimmen. Daher

ist der Schluss wohlberechtigt, dass wir in beiden Dichtern eine und dieselbe Person zu suchen haben. Als Verfasser jener lyrischen Strophen wird der Kürnberger genannt, und ausdrücklich wird die Strophenform in einem der Liedchen „Kürnberges wîse“ genannt, der Kürnberger folglich als der Erfinder der Nibelungenstrophe bezeichnet (36), was, da es in der mittelhochdeutschen Dichtung als Gesetz galt, dass kein Dichter die Strophenform eines andern sich aneignen durfte, mit Sicherheit darauf schliessen lässt, dass derselbe Kürnberger der Dichter des Nibelungenliedes ist. In einem andern dieser Liedchen, das ich zur Probe vorlesen will, wird dasselbe Bild von dem Falken gebraucht, das in Kriemhilds Traum erscheint. Eine Frau singt:

1 Jch zôch mir einen valken mêre dânne ein jâr.
dô ich in gezamete als ich in wolte hân
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und floug in anderiu lant.

2 Sît sach ich den valken schône vliegen:
er fuorte an sînem fuoze sîdîne riemen
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende si zesamene die geliebe wellen gerne sîn.

In Oestreich, an der Donau, ist die Heimath des Nibelungendichters, da er dort, von Passau bis unterhalb Wien, die genaueste Ortskenntniss zeigt. Ebenda, etwas oberhalb Linz, stand das Stammschloss der Kürnberger. Eine ganze Reihe von Gliedern dieses edlen Geschlechtes werden von 1100 bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts in Urkunden aufgeführt. Wer unter diesen unser Dichter ist, lässt sich nicht bestimmen, da wir seinen Vornamen nicht kennen: nur das lässt sich durch andere Untersuchungen feststellen, dass er etwa um die Mitte oder etwas vor der Mitte des zwölften Jahrhunderts (gegen 1140) gedichtet haben muss. Aber obgleich wir so von dem Dichter des Nibelungenliedes nichts Näheres wissen, so kennen wir ihn doch sehr genau aus seinem Werke, in dem er sich das schönste Denkmal gesetzt hat. Aus der trüben Weltanschauung, die zuweilen hervortritt, wie in dem

1, 2 dô als. — als wie.
2, 4 geliebe Liebende.

Satz zum Schlusse, dass stets Liebe und Freude Leid zum Gefolge habe, lernen wir ihn als einen Mann kennen, der eine trübe, schwere Lebensschule durchgemacht haben muss. Aber er ist ungebeugt daraus hervorgegangen, das zeigt die Kraft und Frische seiner Dichtung. Zwei Gestalten seines Werkes aber scheint er besonders Züge seines Charakters geliehen zu haben. Wenn er die gesunde Tüchtigkeit des deutschen Familienlebens ohne Zweifel aus eigener Erfahrung kannte und das herrliche Gemüth des edlen Markgrafen Rüdiger in seiner eignen Brust fand, so mag er wohl auch zugleich ein Sänger und Held gewesen sein, wie Volker der Spielmann.

Anmerkungen.

(1) Dass Lachmann das Nibelungenlied viel zu jung machte, wenn er seine Entstehungszeit nach Wolframs Parzival ansetzte, ist durch die neuesten Forschungen hinlänglich erwiesen. Es versteht sich aber, dass der Ausdruck „ohne erkennbare Vorläufer" nicht absolut zu nehmen ist. Ein bedeutendes Kunstwerk und die Blüthe einer Literatur springt nicht plötzlich aus dem Nichts hervor. Die Kaiserchronik, Lamprechts Alexander und die übrigen Gedichte der Vorauer Handschrift, das Annolied und andere Dichtungen aus der Uebergangszeit zwischen der althochdeutschen und mittelhochdeutschen Literatur zeigen, dass der eigentlichen Blüthezeit der letzteren eine Blüthe der Dichtung der Geistlichen vorherging, die schon vieles im Keime enthielt, was später zu vollendeter Erscheinung kam; ebenso wissen wir von Versuchen, die Volkssage poetisch darzustellen, wie denn selbst eine lateinische Aufzeichnung der Nibelungensage zur Zeit Pilgrims von Passau (971—991) schwerlich zu bezweifeln ist. So fehlt es nicht an vorbereitenden Werken. Trotz alledem aber ist das Nibelungenlied eine durchaus neue Erscheinung. So viel wir wissen, ist es in ihm zum ersten Male unternommen worden, einen umfassenden volksmässigen Stoff in der Volkssprache künstlerisch zu gestalten und ihn mit sicherm ästhetischem Gefühl zu der Einheit eines grossen Epos abzurunden.

(2) Lachmann, über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelunge Noth, Berlin 1816; zu den Nibelungen und zur Klage, Berlin 1836.

(3) Der Versuch Wilhelm Müllers, für die Kritik des Nibelungenliedes eine andre Grundlage zu gewinnen (Ueber die Lieder

von den Nibelungen, Göttingen 1845), zeigt doch in den zu Grunde liegenden Principien die grosse Abhängigkeit von Lachmann. Selbst von der Hagen, der Lachmann stets widersprochen hat, konnte sich seinem Einflusse nicht ganz entziehen.

(4) Der erste, der in einem Punkte (in der Heptadentheorie) die Schwäche von Lachmanns Kritik nachgewiesen hat, ist Jacob Grimm (Göttinger gelehrte Anzeigen Nr. 175, vom 1. November 1851, S. 1747 ff.), der auch mit der Liedertheorie überhaupt sich nicht befreunden konnte („dergleichen Lieder haben nie existirt."). Das unbestreitbare Verdienst aber, sie in eingehenderer Weise beleuchtet und wirksamer erschüttert zu haben, hat Adolf Holtzmann in seinen 1854, drei Jahre nach Lachmanns Tode, erschienenen „Untersuchungen über das Nibelungenlied", doch hat er leider dieses Verdienst selbst sehr geschmälert durch den Mangel an Gründlichkeit besonders in dem positiven Theile seiner Untersuchungen, und noch mehr durch seine masslosen, ungerechtfertigten Angriffe auf Lachmanns Persönlichkeit, wodurch er es denn auch verschuldet hat, dass in den nächsten Jahren nach dem Erscheinen seiner Schrift weit mehr mit persönlichen Anfeindungen, als mit wissenschaftlichen Gründen gestritten und dadurch in höchst unerquicklicher Weise der rein wissenschaftliche Standpunkt unendlich getrübt wurde. Durch ruhigeren Ton und tieferes Eingehen auf die Einzelheiten der Forschung zeichnen sich aus auf Seite Lachmanns die Schriften von Rieger und Liliencron, auf der Gegenpartei Zarnke's Arbeiten, der aber leider allmählig auch immer mehr in Holtzmanns Ton eingestimmt hat.

(5) Die neuesten Schriften sind: Franz Pfeiffer, der Dichter des Nibelungenliedes, Wien 1862, epochemachende Untersuchung, obwohl noch etwas in Holtzmanns Anschauungen befangen, und Karl Barth, Untersuchungen über das Nibelungenlied, Wien 1865, gründlicher als alle früheren Arbeiten, von bahnbrechender Bedeutung, wenn auch von etwas formell-einseitigem Standpunkte.

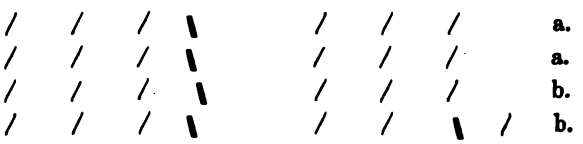
(6) Durch die Ausgabe von Karl Bartsch im dritten Bande der Sammlung „deutsche Classiker des Mittelalters. Mit Wort- und Sacherklärungen. Herausgegeben von Franz Pfeiffer. Leipzig. F. A. Brockhaus." — Da diese Ausgabe mittlerweile erschienen

ist, so kann ich hinzufügen, dass sie dem Bedürfniss in ausreichender Weise genügt.

(7) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung. Leipzig 1853, erster Band S. 334—351: „Wenn man vollends den poetischen Werth im vaterländischen Dünkel dem Homer entgegenzustellen kühn genug war, so muss man bedauern, dass so wenig Kunstsinn unter uns herrscht, dass Aussprüche der Art nur eine Möglichkeit sind.“ (S. 350).

(8) Gervinus a. a. O. S. 341 ff. Vergl. auch Vischer, Aesthetik §. 876, Kunstlehre S. 1293.

(9) Es wird nicht überflüssig sein, hier die Nibelungenstrophe noch etwas näher zu erläutern. — Der eigentlich deutsche Vers wird nur nach Hebungen gemessen. Die Senkungen dürfen fehlen, auch können in gewissen Fällen mehr als eine Sylbe in die Senkung fallen, was jedoch die Aussprache durch Zusammenziehung wieder einsylbig macht. Der Auftakt kann ein-, zwei-, ja dreisylbig sein und auch ganz fehlen. — Die Nibelungenstrophe besteht aus vier Versen mit Einschnitt in der Mitte. Die ersten Halbverse haben drei Hebungen mit klingendem Schluss, also eigentlich vier Hebungen mit ausfallender Senkung zwischen den beiden letzten, die zweiten Vershälften dagegen drei Hebungen mit stumpfem Schluss, mit Ausnahme des letzten, des achten Halbverses, der eine Hebung mehr hat, und zwischen dessen zweiter und dritter Hebung in der Regel die Senkung fehlt. Die Reime finden sich nur am Ende der Langverse, also stumpf, und sind gepaart; klingende Reime am Ende der ersten Vershälften kommen nur ganz ausnahmsweise vor. Das Schema der Nibelungenstrophe ist daher folgendes:



(10) Die Nibelungenstrophe ist häufig als unepisch bezeichnet worden. So sagt Bartsch in seiner Ausgabe (Einleitung. S. XXII): „Ich glaube nicht, dass, so schön die Nibelungenstrophe an sich ist, und so trefflich sie in der lyrischen Behandlung wirkt, ihre

Verwendung für die Epik ein glücklicher Gedanke war. Dem Epos widerstrebt überhaupt eine Eintheilung in regelmässige Strophen: der ruhige Fluss der epischen Erzählung bedarf zwar auch der Ruhepunkte, aber nicht in bestimmten, sondern in freien Zwischenräumen. Und so sehen wir es überall gehalten, wo ein wahres Epos sich entwickelt hat, bei den Indern, bei den Griechen, bei den Franzosen. Der Zwang der Strophe nöthigt, das was der Dichter sagen will, entweder unnöthig auszuspinnen, damit es die Strophe fülle, oder gewaltsam zusammenzudrängen, damit es im Rahmen der Strophe Platz habe, wenn nicht, was auch, aber seltener, vorkommt, der Satz aus einer Strophe in die andere hinübergeführt wird, was wiederum dem Wesen der Strophe entgegen ist. Der Umstand, dass häufig die epische Thatsache, die in der Strophe zum Ausdruck kommen sollte, schon mit der dritten Zeile abgeschlossen war, veranlasste, dass die vierte Zeile einen allgemeinen Gedanken, eine Hindeutung auf das Kommende oder etwas Anderes, genau genommen Entbehrliches enthielt, wodurch das Ganze an streng epischer Haltung einbüsst. Manches der Art mag erst durch das Ungeschick und die Verlegenheit des Ueberarbeiters hineingekommen sein; vieles aber rührt sicher schon vom ersten Dichter her, u. s. w.“ — Ob alles „genau genommen Entbehrliche“ in einer Dichtung verwerflich sei, ist doch die Frage, ich meine, es kommt darauf an, ob es zum Ganzen stimmt oder nicht. Nur das von allgemeinen Betrachtungen also, was im Nibelungenliede, wie es uns als Ganzes vorliegt, stört, was zu der sonstigen Behandlungsweise nicht passt, was wirklich gezwungen und so weit ausgesponnen erscheint, dass man sieht, der Verfasser ist in Verlegenheit gewesen, wie er die Strophe ausfüllen solle, kann ich als dem epischen Styl widersprechend anerkennen. Dergleichen ist nun allerdings manches vorhanden, aber verhältnissmässig wenig, und wie viel davon dem Dichter, wie viel dem Ueberarbeiter angehört, lässt sich nicht in jedem einzelnen Falle entscheiden: ich meinestheils bin geneigt, wenigstens bei weitem das meiste davon dem letzteren zuzuschreiben. Nur in der Beschreibung höfischen Glanzes vielleicht (obwohl wir auch da nicht wissen, wie viel spätere Bearbeiter hinzugethan haben) verliert sich der Dichter manchmal in etwas weitschweifige Breite. Meist aber, nicht nur in den

lyrischen Stellen, sondern auch besonders in der Erzählung gewaltig vorwärtstreibender Ereignisse, schliesst sich die Darstellung und Ausdrucksweise so vortrefflich dem Inhalt an, dass darin das Nibelungenlied hinter keinem andern Gedichte zurücksteht, und nicht der geringste Zwang in Behandlung der Strophe zu erkennen ist. Beispielsweise mögen der Wettkampf mit Brünhild und die letzte Aventure als Proben echt epischer Darstellung angeführt werden. Die Beantwortung der Frage, ob die Strophenform überhaupt für das Epos sich eignet oder nicht, wird aber natürlich davon abhängen, wie weit ein lyrisches Element im epischen Style zulässig ist, und ich komme darauf bei der Untersuchung des Styls zurück. Hier sei es mir nur noch gestattet, Vischers Worte über die Nibelungenstrophe (Aesthetik, Bemerkungen zu §. 876) zur Unterstützung meiner Ansicht anzuführen: „sie hat heroische Bewegung, lässt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechsel des Gefühlsganges Raum und gibt im Reim einer gesteigerten subjektiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyrisch ist."

(11) Die Strophenzählung gebe ich nach Lachmanns Ausgabe, da sie am allgemeinsten gekannt ist und auch in den späteren Ausgaben (Holtzmann, Zarnke, Bartsch) meist mit angeführt wird.

(12) Dieses Streben nach Naturwahrheit tritt selbst zuweilen bis zur Uebertreibung hervor als Streben nach prosaischer Vollständigkeit. Stellen wie

(499) Er sande nâch dem recken. der kom, dô man in vant. 533

sind noch ohne Anstoss. Am stärksten aber zeigt sich diese Richtung in der Stelle, wo Brünhild bei der Abreise von Island einen ihrer nächsten Verwandten als Statthalter einsetzt. Ein Lächeln nöthigt uns der Zusatz ab „er was ir muoter bruoder" (491). Ob die Worte echt sind, muss freilich dahingestellt bleiben. Immerhin aber ist diese Uebertreibung eines an sich tüchtigen Zuges, die hier in den grossen, heldenhaften Zusammenhang auf einmal etwas aus der kleinbürgerlichen Sphäre einmischt, nicht unmöglich dem Dichter zuzutrauen. Von dem Streben nach prosaischer Wahrscheinlichkeit, dem zu Liebe die Textgestalt C dem Brunnen, an dem Siegfried starb, und der Wölbung des Saales Etzels besondre

Strophen widmet, ist sie jedenfalls noch weit entfernt, wenn auch Versicherungen wie „daz ist alwâr“ mitunter vorkommen.

(13) Ich habe es hier gewagt, eine Aenderung vorzunehmen, die mir sehr berechtigt und unzweifelhafte Herstellung des ursprünglichen Textes zu sein scheint. Die Handschriften haben:

A. ein tier daz si dâ sluogen, daz weinden edelin wîp.
jâ muosten sîn engelten vil guoter wîgande lîp.

die übrigen:

ein tier daz si dâ sluogen, daz weinden edelin kint.
jâ muosten sîn engelten vil guote wîgande sint.

Jedenfalls sind diese Lesarten mangelhaft, und durch die versuchte Herstellung wird der Text bedeutend verbessert. Für die Aenderung eines dieser beiden Texte aus dem andren lässt sich aber auch schwerlich ein triftiger Grund anführen, denn die Erklärung von Bartsch: A hatte statt kint geschrieben wîp und setzte daher 4 vil guoter wîgande lîp, vergass aber muosten in muoste zu verwandeln“ (Untersuchungen 73) steht auf sehr schwachen Füssen: auf solche doppelten Versehen kann man die willkürlichsten Schlüsse bauen. Dagegen erklärt es sich sehr leicht, wenn der Text ursprünglich so lautete wie ich ihn gegeben habe, dass der freie Reim „wip: sît“ zu Aenderungen veranlasste.

(14) Pfeiffer, der Dichter des Nibelungenliedes S. 20 ff. Bartsch, Untersuchungen über das Nibelungenlied S. 357. 363 f.

(15) Ein Beispiel dafür gibt der in Anm. 13 besprochene Herstellungsversuch von Str. 943. — Zudichtung einzelner Strophen ist natürlich auch sehr wohl möglich und an einigen Stellen wahrscheinlich: als solche lassen sich besonders bezeichnen 837 (s. Anm. 22), 1417 (Anm. 31), 1494 (Anm. 17).

(16) Einiges zur Begründung dieser Ansicht gibt der Vortrag an verschiedenen Stellen. Der ausführliche Nachweis dieses Verhältnisses der höfischen Bearbeitung zum Original und zur sogenannten gemeinen Lesart aber bildet einen Haupttheil der Untersuchungen über das Nibelungenlied, mit denen ich schon seit einigen Jahren beschäftigt bin, und die ich in nicht allzu langer Zeit zu veröffentlichen hoffe.

(17) Hierin, aber auch nur hierin kann ich es anerkennen, was Zarncke an dem Styl des Nibelungenliedes tadelt. Er theilt die Aventüren in kleinere Abschnitte oder Strophengruppen, und findet, „dass in den Abschnitten ein dem Gange der einzelnen Strophe analoger innerer Verlauf herrscht. Mit lebendiger Hinweisung wird die Schilderung der Situation eröffnet, allmählig aber macht sie einem matteren, selbst Allgemeinheiten und Wiederholungen nicht scheuenden Gange der Darstellung Platz und pflegt zu schliessen mit Betrachtungen, lyrischen Reflexionen und Anspielungen auf das später oder unmittelbar Folgende, welches letztere oft seinem Inhalte nach hier schon angedeutet wird, während nun erst mit neuem lebendigem Einsatz die speziellere Schilderung desselben folgt“ (Ausgabe, 2. Aufl., Leipzig 1865, S. 404 f.). In den „Beiträgen zur Erklärung und zur Geschichte des Nibelungenliedes“ (Berichte über die Verhandl. der königl. sächs. Gesellsch. der Wissensch. zu Leipzig. Philolog.-histor. Klasse. 8. Bd., 1856, S. 153—266) bezeichnet er diese Art der Darstellung als „pathetisch demonstrativen Ton“ und „deklamatorischen Charakter“ (S. 238) und giebt sein Urtheil darüber in folgender Stelle: „Ob eine derartige deklamirende Art der Schilderung den höchsten Anforderungen der Kunst entspreche, ist eine andere Frage. Ich behaupte es nicht, ich glaube, dass ein Styl, wie der im Nibelungenlied ausgebildete, keineswegs frei von Schwächen ist. Der lyrische Charakter der Strophe macht es dem Dichter möglich, in den das Gemüth tiefer ergreifenden Situationen eine Kraft und Tiefe der Darstellung zu entwickeln, wie er in keiner anderen Form es gekonnt hätte; wenn Scenen, wie das erste Zusammentreffen Siegfrieds mit Kriemhild, der letzte Abschied der beiden, der Tod Siegfrieds, die Episode in Bechlarn, die sittliche Verzweiflung Rüdigers und sein Kampf mit den Burgunden sich dem Schönsten zugesellen dürfen, was die Poesie irgend eines Volkes geleistet hat, so ist der Charakter der Strophe hiebei nicht ohne Antheil an dem Verdienst: aber dieselbe Strophe wird auch da, wo ein lyrischer Gehalt nicht vorhanden ist, beschwerlich und hat den Dichter zum Pathos, zur Deklamation verleitet, man möchte sagen gezwungen; daher herrscht in der behaglichen Breite der einfachen Schilderung oft ein schwülstiger Ton. Des Dichters Kunst, so sehr sie Mass und Klarheit der Auffassung verräth, ist

doch an einigen Stellen an jenem deklamatorischeu Pathos wirklich gestrauchelt" (Beiträge 239 f.). Als die „merkwürdigsten Stellen der Art" werden in der Anmerkung 72 zu diesen Worten angeführt die beiden Strophen nach 334, und Strophe 1494. Noch an einer andern Stelle, mit Bezug auf die Scene der Berathung über Siegfrieds Tod, spricht Zarncke von derselben Darstellungsweise: „Dass hierin ein sehr feines Kunstgefühl sich offenbare, wird man nicht leugnen können. Die Scene erlangt nicht nur völlig den Charakter des Ungekünstelten, sondern die Situation gewinnt auch an Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit; die seltene Klarheit, mit der der Dichter der Nibelungen, trotz des pathetischen Styls, zu dem ihn die Strophe zwingt, überall die Scene im Auge behält, offenbart sich auch hierin" (Anm. 1, S. 160). — In diesen ohne Frage sehr feinen Bemerkungen ist vieles Wahre, doch kann ich ihnen nicht in allen Punkten beistimmen. Schon desshalb nicht, weil ich die von Zarncke angeführten stärksten Uebergriffe dieses „deklamatorischen Pathos" nicht für echt und ursprünglich, sondern für späterein geschoben hatte. Die beiden Strophen nach 334 (Holtzmann 342) über die Tarnkappe sind allerdings ohne Zweifel so schlecht und unpassend, wie nur irgend möglich:

334, a. Von wilden getwergen hân ich gehoeret sagen, 335
si sîn in holn bergen, unt daz si ze scherme tragen
einez heizet tarnkappen von wunderlîcher art.
swerz hât an sînem lîbe der sol vil gar wol sîn bewart

b. Vor slegen unt vor stichen. in muge ouch niemen sehen
swenne er sî dar inne, beide hoeren unde spehen
mag er nâch sînem willen daz in doch niemen siht.
er sî ouch verre sterker als uns diu âventiure giht.

Ich will ganz absehen von dem schlechten metrischen Bau, und nur auf die äusserst ungeschickte und ermüdende Satzfügung („si sîn — unt daz — der sol — in muge — mag er — er sî" hintereinander von „hân ich gehoeret sagen" abhängig, dazwischen noch Nebensätze der Nebensätze mit „swer, swenn er sî, daz doch"; der Uebergang der Konstruktion, der gerade hier unangenehm auffällt, weil der also getheilte Satz sehr klein ist; das nachhinkende „als uns diu âventiure giht") und auf die Inhaltslosigkeit des Ganzen und die vielen Wiederholungen aufmerksam machen: es soll von

der Tarnkappe mitgetheilt werden, dass sie von Zwergen herrührt und jeden, der sie trägt, unverwundbar, unsichtbar und weit stärker macht. Diese Gedanken, die in einer Strophe übergenug Raum gefunden hätten, werden auf zwei Strophen vertheilt, und die Lücken mit Wiederholungen ausgefüllt. („hân ich gehoeret sagen — als uns die âventiure giht; daz si . . . tragen — swerz hât an sînem lîbe — swenn er sî dar inne“ dreimal derselbe Gedanke; „in müge ouch niemen sehen — daz in doch niemen siht; ze schœrme tragen — sîn bewart“). Durch diese Wiederholungen wird ein solcher inhaltloser Wortschwall hervorgebracht, dass eine der Hauptsachen, „er sî ouch verre sterker“, erst am Schlusse beiläufig erwähnt wird. Dazu kommt, dass die Beschreibung der Tarnkappe gleich darauf in Strophe 336—338 weit schöner, bestimmter und klarer in lebendiger Beziehung auf Siegfried gegeben wird, so dass die vorliegenden Strophen nicht nur gänzlich überflüssig, sondern im höchsten Grade störend sind. Gewiss: ein elenderes Machwerk kann es schwerlich geben, als diese beiden Strophen. Wenn sie vom Dichter herrührten, so müssten wir in Zarnckes Tadel unbedingt einstimmen und ihn noch verschärfen. Aber es verhält sich anders: sie finden sich nur in der höfischen Bearbeitung, und gehören beiläufig mit zu den stärksten Beweisen dagegen, dass diese den ältesten Text habe. — Die andere Strophe halte ich auch für unecht. Sie lautet:

1494. Ouch was der selbe schifman muolîch gesit. 1554
diu gir nâch grôzem guote vil boesez ende gît.
dô wolt er verdienen daz Hagnen golt vil rôt.
des leit er von dem degne den swertgrimmegen tôt.

Allerdings findet sie sich in allen Handschriften, doch kann sie nicht wohl vom Dichter herrühren. Wenn sie auch nicht so schlecht ist, wie die eben besprochenen Strophen der höfischen Bearbeitung über die Tarnkappe, so ist sie doch sehr inhaltslos, da der einzige neue Gedanke in ihr ist, der Fährmann habe Hagens Gold verdienen wollen, und das übrige mit allgemeinen Betrachtungen ausgefüllt wird. Dieser Gedanke aber widerspricht direkt der übrigen Erzählung. Als Hagen übergesetzt zu werden verlangt und dem Fährmann einen Goldring bietet, will dieser nicht fahren, weil er reich ist und also das Gold ihn nicht reizt. Erst als Hagen sich

Amelrich genannt hat, eilt er mit der Ueberfahrt und ist aufs Höchste erzürnt, als er sieht, dass er getäuscht ist. Aus allem geht hervor, dass er allein dadurch zum Fahren bewogen wird, dass er in Hagen den verbannten Amelrich, seinen Bruder, vermuthet. Ganz unpassend und störend wird also die Geldgier als Beweggrund dazwischen geschoben. Ein solcher grober Missgriff, eine solche Zerstörung der vortrefflichen Erzählung ist dem Dichter schwerlich zuzutrauen, wohl aber einem Bearbeiter, der aus der unmittelbar vorhergehenden Strophe 1493, wo Hagen den Goldring auf dem Schwerte emporhebt und der Fährmann eifrig hinüberrudert, schloss, dass er durch das Gold dazu bewogen werde, und dem Dichter durch Zufügung der Strophe nachhelfen wollte, indem er den Widerspruch mit dem Früheren nicht beachtete. — So trifft der Tadel Zarnckes wegen beider Stellen den Dichter nicht. Ueberhaupt aber kommen die meisten Stellen, wo Zarnckes Tadel Grund hat, auf Rechnung der höfischen Bearbeitung, die sehr häufig schlechte Lesarten, inhaltlose Wiederholungen, matte Versfüllungen bietet, wo die andere Textgestalt einen durchaus guten, passenden, einfach kräftigen Text hat. Allein, die Schilderungen der Hoffestlichkeiten machen, wie schon bemerkt, manchmal eine Ausnahme, obwohl wir auch da nicht wissen, ob nicht Bearbeiter Zusätze gemacht haben, was sehr möglich ist, da gerade Schilderungen höfischen Glanzes zu breiterer Ausmalung ganz besonders auffordern mussten. — Was nun aber Zarnckes Bemerkungen im übrigen betrifft, so sind sie vollkommen richtig und zeugen von sehr feiner Beobachtung. Ich komme darauf im Vortrage selbst bei der Darstellung noch zu sprechen.

(18) Ausser den bei den Redefiguren angeführten Wendungen, besonders in den häufig vorkommenden Andeutungen der Folgen, was meist gut und passend ist, manchmal aber zu oft geschieht und die Wirkung schwächt. Diese zu häufigen Wiederholungen mögen auch dem Bearbeiter zuzuschreiben sein, der darin ein bequemes Mittel fand, die durch Beseitigung ungebräuchlicher Worte und freier Reime leer gewordenen Räume in den Strophen auszufüllen, was besonders auch dadurch wahrscheinlich wird, dass diese Andeutungen der Zukunft häufig auf den Reim wîp : lîp fallen.

Die höfische Bearbeitung hat dieselben in unpassender Weise noch beträchtlich vermehrt.

(19) Holtzmann (Untersuchungen S. 143 ff.) findet den nächtlichen Kampf „durchaus ohne Sinn", „wahrhaft ekelhaft", er kennt „in keiner Poesie etwas Unwürdigeres und Widerwärtigeres als diese Scene", er findet, „dass das nächtliche Ringen, wie es ohne allen Sinn ist, so auch für den Fortgang der Erzählung ganz entbehrt werden kann", — und erklärt es endlich für „vollkommen erwiesen", dass die ganze Scene spätere Zudichtung sei, eine „unechte, aber aus dem Volksgesang geschöpfte Erweiterung des Gedichts". Zu allem dem kein Beweis, keine Spur von näherer Begründung, denn die angebliche Begründung in der verzerrten und entstellten Inhaltsangabe, die im Munde eines Libertins eher am Platze wäre, als in einer ernsten wissenschaftlichen Untersuchung, ist kein Beweis. Uebrigens hat Holtzmann, indem er das Ganze mit hohlen Deklamationen leichthin wegwirft, sich glücklich der Mühe überhoben, die widerlichen Zusatzstrophen von C als echt zu vertheidigen, die mit zu den stärksten Beweisen gegen die Ursprünglichkeit der Textgestalt C gehören.

(20) Der unendliche Vorzug dieser Lesart vor der der übrigen Handschriften:

Er neig ir vlîzecliche: bî der hendt si in vie.
wie rehte minneclîche er bî der frouwen gie!

während hier nur von der ersten Begrüssung und passender nachher erst von dem Hand in Hand gehen die Rede ist, scheint so offenbar, dass die Anstrengungen, A hier als spätere Aenderung zu erweisen, unbegreiflich wären, wenn man nicht wüsste, wie merkwürdig oft ein gefasstes Vorurtheil den Blick trübt. Nach Holtzmann (Unters. 14) ist die Lesart von A „allerdings wenigstens eben so gut (um nicht zu sagen besser, unendlich besser!) als die des gemeinen Textes; aber dass sie die ursprüngliche sei, kann durchaus nicht erwiesen werden". Und so ist es ihm ausgemacht, dass sie dem „Verbesserer" angehört: „Die Spuren von Ueberlegung, die wir in A finden, beweisen nicht minder als die zahllosen Zeichen von Gedankenlosigkeit, dass A gegenüber von B nicht den ursprünglichen Text enthält". Zarncke (Ausg. Einl. XX. f.)

spricht über diese Stelle nicht direkt, findet aber wenigstens in den abweichenden Worten der folgenden Strophe, und also wohl auch hier, eine „lyrische Hyperbel", „der sittlichen Würde und Objektivität nicht angemessen". Selbst Bartsch (Unters. 265) findet hier nur „das Streben, dem Texte eine mehr lyrische Färbung zu geben, durch Ausdrücke, die in der Lyrik des 13. Jahrhunderts sehr üblich sind, die alte Einfachheit des epischen Styles mit modernem Schmuck zu verbrämen".

(21) So wird sie natürlich von denjenigen verworfen, die die höfische Bearbeitung für die ursprüngliche halten. Holtzmann (Unters. S. 32): „Es soll hier ganz unnöthiger Weise Brünhilde als geizig dargestellt und lächerlich gemacht werden." Zarncke (zur Nibelungenfrage, S. 16): „Diese Anekdote ist der Würde der Personen und der Situation wie der Intention des Dichters an jener Stelle so unangemessen, wie nur möglich." Aber freilich, Zarncke findet (Beiträge S. 216 f.) geradezu, das Gedicht sei für vornehme Kreise bestimmt gewesen, da es überall „nicht nur die genaueste Kenntniss der ritterlichen Sitte und Etikette, sondern auch ein besonderes Interesse für alle die Aeusserlichkeiten derselben" voraussetze, und hält darum eben diejenige Textgestalt für die ursprüngliche, die diese höfische Etikette am treuesten beobachtet, und alle Abweichungen davon in den andern für spätere Aenderungen „aus Zufall oder Gewissenlosigkeit" (! ebd. 172), im „bänkelsängerischen Style" (Ausgabe, Einl. S. VII). Allerdings findet sich in der Textgestalt C, die nach Zarncke die ursprünglichste ist, ein weit sorgfältigeres Beobachten der höfischen Etikette, aber nicht zu ihrem Vortheil! So ist gewiss nicht daran zu zweifeln, dass diese Textgestalt für höfische Kreise ausgearbeitet wurde: wenn sie aber nun im Einzelnen, wo sie von der „gemeinen Lesart" abweicht, meist schlechtere Lesarten bietet, und im Ganzen eine weit geringere künstlerische Einheit zeigt, so wird das Verhältniss beider Textgestalten das umgekehrte sein. Ich würde es klein und kurzsichtig von dem Dichter eines Epos wie das Nibelungenlied finden, wenn er es sich als Aufgabe gestellt hätte, die höfische Etikette stets ängstlich zu beobachten. Und das geschieht auch nicht einmal, denn wenn auf Kriemhilds Bitte um Beistand Hildebrand, der Dienstmann Dietrichs, für diesen antwortet, und Dietrich das nicht nur

nicht übel aufnimmt, sondern durch seine eignen Worte bekräftigt, so ist das gewiss nicht nach höfischer Etikette, und ebenso wenig wenn Hagen zu Kriemhild sagt: „Ich bringe in den tiufel", oder gar wenn Dietrich Kriemhilden „vâlandinne" nennt, und keiner der andern Ritter sie dafür zur Rechenschaft zieht. Dass aber die höfischen Epen in dieser Hinsicht durchaus keinen Massstab für das Nibelungenlied abgeben können, und also, wenn in ihnen die höfische Etikette genau beobachtet wird, das durchaus keinen Schluss auf das Nibelungenlied gestattet, braucht kaum bemerkt zu werden, da ja eben ihr ganzer Inhalt wie ihre Tendenz nur in Verherrlichung des Ritterstandes und der ritterlichen Etikette besteht und darum dem Inhalt des Nibelungenliedes gegenüber so ganz nichtig und abgeschmackt ist. Zudem wissen wir ja jetzt, dass das Nibelungenlied keineswegs aus derselben Zeit wie die höfischen Dichtungen, aus der Zeit der strengen höfischen Etikette in Leben und Poesie stammt, sondern ihr um ein halbes Jahrhundert vorausgeht, dass es entstanden ist, als noch freiere, natürlichere, einfachere Sitte herrschte, obgleich die Keime der neuen Richtung auch schon auftauchten. Das eben ist ein besonders glücklicher Umstand, dass damals das Alte im Uebergang zum Neuen, die volksmässige Einfachheit zur verfeinerten Kunstbildung begriffen war: nur in einer solchen Zeit konnte ein Werk entstehen, das in so hohem Masse beides in sich vereinigt.

(22) An einer Stelle könnte man dem Dichter sittliche Rohheit vorwerfen, nämlich da, wo Kriemhild gegen Hagen ihre Reue wegen der Beleidigung Brünhilds ausspricht:

837. Daz hât mich sît gerouwen, sprach daz edel wîp. 894
ouch hât er sô zerblouwen dar umbe mînen lîp,
daz ichz ie gereite, daz beswârte im den muot,
daz hât vil wol errochen der degen küene unde guot.

— wenn es nicht sehr wahrscheinlich wäre, dass diese an sich schlechte und schlecht in den Zusammenhang passende Strophe Zusatz des Bearbeiters ist. Dass „zerbliuwen" mittelhochdeutsch noch nicht den unedlen Sinn wie jetzt hatte (Bartsch, Ausgabe, zu der Stelle), rechtfertigt das Unedle des Inhalts nicht.

(23) Gervinus Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 1, S. 349 f.: „Wenn Schlegel dabei zugleich verlangte, dass man das

Gedicht in Schulen einführen und ein Hauptbuch der Erziehung daraus machen solle, so möchten wir dabei zur äussersten Vorsicht rathen und es höchstens in der obersten Klasse räthlich finden, wo schon die Vorkenntnisse da sind, die dem Werke seinen historischen Werth absehen können. Zur Bildung der Frühjugend halten wir seinen Gebrauch eher für schädlich als für nützlich. Die Jugend, aus sich selbst, nimmt keinen Antheil daran, wie am Homer. Und wer dem widerspricht, der wird seine Erfahrung unter dem Bedenken zurücknehmen müssen, dass, wo ja die Nibelungen erklärt werden, es meist durch einen begeisterten Kenner geschieht, dessen Antheil und vielleicht geistvolle, aber gewiss liebevolle Behandlung mehr fesselt als die Sache selbst, während Homer das einzige Buch der Welt ist, dem in einem irgend sinnigen Knaben auch die Misshandlung des ärgsten Pedanten nur wenigen Schaden thut. Eine Nation, die die Bibel und den Homer zu ihren Erziehungsbüchern gemacht hat, die sich am besten Mark der ganzen Menschheit nähren will, wird einem solchen Werk, wie den Nibelungen, auf die Dauer keinen so bevorzugenden Rang unter ihren Bildungs- und Unterrichtsmitteln gönnen; sie bleibt trotz ewigen Widersprüchen der Klüglinge auf dem betretenen Wege mit fester Ausdauer, während die Begeisterung für unsere alten Dichtungen von heute und gestern ist, und aus Zeiten, die von einer Deutschthümelei befallen waren, über die wir mit kaltem Blute lachen. Man versuche nur den Geist unserer Jugend, ob es ihr nicht wie angeboren scheint, das engere Nationale zu verspotten; sie lernt erst dann ihr eignes Volk schätzen, wenn sie die Erfahrung gemacht haben kann, wie viel Tüchtigkeit, wie viel gesunder und kräftiger Sinn in diesem Volke ist; und erst wenn sie das beurtheilen kann, kann sie auch richtig von dem Werthe unserer alten Dichtungen urtheilen, die sie dann mit aller der herzlichen Einfalt und Schmucklosigkeit, mit all dem frischen unverwüstlichen Kerne, mit all der unschuldigen Zucht und Ehrbarkeit der faden, trocknen und oft schmutzigen Versmacherei der fremden Nationen damaliger Zeit gegenüber betrachten wird. Aber verrücken wir ja nicht diesen Gesichtspunkt, den einzigen, der der Sache gemäss ist; die Folge ist immer, dass man statt der Liebe, die man bezweckt, das gerade Gegentheil hervorruft. Dem Knaben, dem

werdenden Menschen, können die Helden der Nibelungen die achäischen des Homer nicht ersetzen. Die Strebsamkeit, das Feuer, das Vertrauen auf menschliche Kraft, von dem diese beseelt sind, kann allein Menschen von tüchtiger Art bilden, die Passivität dieser alten Germanen, die ihre heidnische Unruhe schon mit einer gewissen Schläfrigkeit vertauscht haben, kann uns nicht das Geschlecht schaffen, das den gegenwärtigen Zeiten gegenüber nothwendig ist. (In einer Anmerkung zu dieser Stelle wird der ausgesprochene Standpunkt als der „sittliche und künstlerische Gesichtspunkt" bezeichnet). Wie auch Nationalsinn durch das Gedicht geweckt werden solle, wäre uns ein Räthsel, und die Hoffnungen, die man darauf in dieser Hinsicht baute, konnten nur in einem so begeisterten Manne wie Johannes von Müller, oder in einer so begeisterten Zeit wie 1813 aufkommen. Wir fühlen uns schwerlich diesen Burgunden verwandter, als den Achäern des Homer, die uns noch die Liebe zum Vaterlande lehren können, für die das ganze Mittelalter kaum den Namen hatte." — Wenn aber Gervinus einen Ausspruch Göthe's anführt und damit den Schein erregt, als ob dieser dieselbe abfällige Meinung über das Nibelungenlied gehabt habe, so würde er besser gethan haben, die ganze Stelle im Zusammenhange hinzusetzen (s. Anm. 26).

(24) Chriemhilden Rache, und die Klage; zwey Heldengedichte aus dem schwäbischen Zeitpunkte. Samt Fragmenten aus dem Gedichte von den Nibelungen und aus dem Josaphat. Darzu kommt ein Glossarium. Zyrich, Orell u. Comp. 1757. — Freilich hatte Bodmer noch keine klare Einsicht in den Werth des Nibelungenliedes, das zeigt folgende Stelle aus der Vorrede: „Es ist einigen Neugierigen zu gefallen geschehen, dass man etliche merkwürdige Stellen aus dem födern Theile des Gedichtes von den Nibelungen absonderlich ausgezogen hat. Man siehet keinen Anschein, dass es jemals werde ganz gedruckt werden. Es ist in der That für den Ruhm des schwäbischen Zeitpunctes am besten gesorget, wenn man nicht Alles, was noch im Staube verborgen lieget, an den Tag hervorziehet."

(25) Von C. H. Myller (Müller) unter dem Titel „der Nibelungen lied, ein Rittergedicht aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert. Zum ersten Male aus der Handschrift ganz abgedruckt", in

der „Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert.“ Es ist diess dieselbe Ausgabe, über welche Friedrich II. den bekannten, auf der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Brief geschrieben hat, worin er als seine Ansicht über die Gedichte „aus dem 12., 13. und 14. Seculo“ ausspricht, es seien „solche nicht einen Schuss Pulver werth, und verdienten nicht aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden“ u. s. w. — aber auch dieselbe Ausgabe, aus welcher Goethe das Nibelungenlied zuerst kennen lernte.

(26) Das scheint nach der Stelle, die Gervinus aus einem Briefe Goethe's an Knebel anführt, nicht so. Ganz unbegreiflich aber ist mir, wie Gervinus diese Worte aus dem Zusammenhange, in dem sie stehen, reissen konnte, so dass dadurch der Schein gerade des Gegentheils von dem erweckt wird, was Goethe ausspricht. Es ist wohl am Platze, was Gervinus versäumt hat, hier noch nachzutragen. Brief an Knebel, vom 25. November 1808: „Die Mittwochen sind wieder im Gang. Ich lese die Nibelungen vor, allein dabei geht es mir auch wie einem jungen Professor, oder wie einem Koch, der sein Leben zubringt um einige Stunden etwas Geniessbares aufzutischen. Indessen ist es mir selbst von grossem Werth und Nutzen: denn ich hätte das Gedicht für mich vielleicht niemals durchgelesen und noch viel weniger so viel darüber nachgedacht, als ich gegenwärtig thun muss, um durch Reflexionen und Parallelen die Sache anschaulicher und erfreulicher zu machen. Der Werth des Gedichtes erhöht sich, je länger man es betrachtet, und es ist wohl der Mühe werth, dass man sich bemühe, sein Verdienst aufs Trockne zu bringen und ins Klare zu setzen: denn wahrlich die modernen Liebhaber desselben, die Herren Görres und Consorten, ziehen noch dichtere Nebel über die Nibelungen, und wie man von andren sagt, dass sie das Wasser trüben, so trüben diese Land und Berg um alle gute kritische Jagd zu verhindern. Mir sind dabei recht artige Aperçus vorgekommen und wenn man ihnen hier und da leugnen möchte, dass sie ganz genau zum Gegenstand passen, so sind sie doch schon lustig für sich selbst, z. B. so hab' ich im Sinne der Vossischen Karten zu Homer, Hesiodus und Aeschylus eine Karte zu den Nibelungen gezeichnet, die auf sehr hübsche Reflexionen führt. Auch habe

ich nächst genauer Betrachtung des Sujets, der Motive, der Ausführung, auch aufs Costüm und andere Nebenvorkommenheiten, als äussere Kennzeichen, wohl aufgepasst, wodurch man dem Alter und dem Ursprung des Gedichts näher beikommen kann. Das alles, wenn ich es mehr im Reinen habe, theile ich dir an einem hübschen traulichen Winterabende dereinst mit. — Ueberhaupt lasse ich mich nicht irre machen, dass unsre modernen, religiösen Mittelältler mancherlei Ungeniessbares zu Tage fördern und befördern. Es kommt durch ihre Liebhaberei und Bemühung mancherlei Unschätzbares ans Tageslicht, das der allerneusten Mittelmässigkeit doch einigermassen die Wage hält." Man sieht, dass unter den „modernen Liebhabern" nicht alle die gemeint sind, die das Nibelungenlied als Kunstwerk hochschätzen, wie es bei Gervinus den Anschein hat, sondern „die Herren Görres und Consorten" „unsre modernen, religiösen Mittelältler." Es zeigt sich, dass Goethe sich der Aufgabe, über das Nibelungenlied Vorträge zu halten, trotz unverhältnissmässiger Arbeit nicht ganz gewachsen fühlte, dass er aber, je länger er sich damit beschäftigte, eine um so höhere Meinung von seinem Werth fasste und nach Klarheit darüber strebte. — Folgende Stellen aus den Tages- und Jahresheften geben dazu manche lebendige Ergänzung. 1806: Aber einen eigentlichen Nationalantheil hatten doch die Nibelungen gewonnen; sie sich anzueignen, sich ihnen hinzugeben, war die Lust mehrerer verdienter Männer, die mit uns gleiche Vorliebe theilten." 1807: „Nun aber ward, wie alles seine Reife haben will, durch patriotische Thätigkeit die Theilnahme an diesem wichtigen Alterthum allgemeiner und der Zugang bequemer. Die Damen, denen ich das Glück hatte noch immer am Mittwoch Vorträge zu thun, erkundigten sich darnach, und ich säumte nicht, ihnen davon gewünschte Kenntniss zu geben. Unmittelbar ergriff ich das Original und arbeitete mich bald dermassen hinein, dass ich, den Text vor mir habend, Zeile für Zeile eine verständliche Uebersetzung vorlesen konnte. Es blieb der Ton, der Gang und vom Inhalt ging auch nichts verloren. Am besten glückt ein solcher Vortrag aus dem Stegreife," u. s. w. 1809: „Die, nach dem Original, aus dem Stegreif vorgetragene, und immer besser gelingende Uebersetzung der Nibelungen hielt durchaus die Aufmerksamkeit einer edeln Gesellschaft fest, die sich

fortwährend Mittwochs in meiner Wohnung versammelte.“ — Es hat etwas ungemein Rührendes, den grossen Dichter, der durch das Studium der Antike zu der klassischen Vollendung sich emporgearbeitet und so ganz die griechische Gefühls- und Anschauungsweise in sich aufgenommen hatte („Ich habe an der Homerischen, wie an der Nibelungischen Tafel geschmaust, mir aber für meine Person nichts gemässer gefunden, als die breite und tiefe immer lebendige Natur, die Werke der griechischen Dichter und Bildner“ schreibt er an Knebel am 9. November 1814. Ich brauche kaum zu erinnern, dass es sich hier nur um den individuellen Geschmack, nicht um die ästhetische Beurtheilung handelt), so ernst und anhaltend mit dem deutschen Nationalwerk sich beschäftigen zu sehen, trotz der damals noch so höchst mangelhaften Hülfsmittel, die ihn nöthigten, im Grunde ganz von vorn anzufangen und sich seinen eignen Weg zu bahnen. Wir erkennen daraus, wie diesem reichen Geiste darin etwas tief Verwandtes, der Zauber des Genius entgegentrat und ihn unwiderstehlich fesselte. — Eine kurze Zusammenstellung der Ergebnisse seiner Untersuchungen findet sich in seinen Bemerkungen über Simrocks Uebersetzung des Nibelungenliedes (Vollständige, neugeordnete Ausgabe 1840, Bd. 32, S. 273), und diese kurzen, fragmentarischen Notizen geben eine hohe Meinung davon, wie Göthe das Nibelungenlied verstand. Er beschäftigt sich mit Untersuchungen über die Entstehung, den Dichter, die Handschriften; die auf uns gekommenen Textgestalten findet er „verhältnissmässig sehr neu“ und erklärt daraus das Ungleichartige und Widersprechende, das vorkommt. Gut bezeichnet er Stoff und Charakter. Er unterscheidet die beiden Theile: „der erste hat mehr Prunk, der zweite mehr Kraft: doch sind sie beide in Gehalt und Form völlig einander werth.“ Er findet, die Kenntniss des Gedichtes gehöre zu einer Bildungsstufe der Nation, Jedermann solle es lesen. Er regt zu Verbesserungen der Uebersetzung und zu prosaischer Bearbeitung an. Sein allgemeines Urtheil ist: „Diess Werk ist nicht da, ein für allemal beurtheilt zu werden, sondern an das Urtheil eines Jeden Anspruch zu machen und desshalb an Einbildungskraft, die der Reproduktion fähig ist, ans Gefühl fürs Erhabene, Uebergrosse, so wie für das Zarte, Feine, für ein weitumfassendes Ganze und für ein ausgeführtes Einzelne. Aus welchen

Forderungen man wohl sieht, dass sich noch Jahrhunderte damit zu beschäftigen haben." Das schrieb er im Alter von 78 Jahren! Etwa ein Jahr vorher, am 2. April 1826, sagte er zu Eckermann: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch, wie der Homer, denn Beide sind gesund und tüchtig." Gewiss eine hohe Anerkennung, und ein Gegengewicht gegen das absprechende Urtheil von Gervinus, der in der Zusammenstellung des Nibelungenliedes mit Homer den äussersten Mangel an Kunstsinn findet (s. Anm. 7).

(27) Lachmann, über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelunge Noth, S. 7. Zu den Nibelungen und zur Klage, S. 4. u. a. m.

(28) Vischer, Aesthetik, zu §. 876 (III. Theil, Kunstlehre, S. 1294 f.).

(29) Eine gute Erklärung zu dieser Stelle hat Zarncke gegeben (Beiträge S. 227—234). Nach ihm wird im Nibelungenliede nicht im Entferntesten an ein früheres Verhältniss Siegfrieds mit Brünhild gedacht. Dass er in Isenstein erkannt wird, ist nicht anders zu nehmen, wie auch in Worms Hagen ihn erkennt, ohne ihn je gesehen zu haben, denn nur einer von Brünhilds Gesinde glaubt ihn zu erkennen. Daraus, dass sowohl „Niderlant" als „Nibelunge lant" in der Nähe von Isenstein gedacht werden, erklärt es sich, dass Siegfrieds Ruhm bis nach Isenstein gedrungen ist, und dass auch Siegfried mit Brünhilds Verhältnissen bekannt ist. Dass Siegfried sich für den leibeigenen Diener Gunthers ausgiebt, geschieht einfach deshalb, um sich der Aufmerksamkeit der Leute Brünhilds zu entziehen und so unbemerkt dem Könige beistehen zu können, was ihm auch vollständig gelingt. Und so wird nichts vermisst, nichts bleibt unklar, alles steht in einfachem, gutem Zusammenhange.

(30) „Die Motive sind grundheidnisch, der christliche Cultus ohne den mindesten Einfluss. Helden und Heldinnen gehen eigentlich nur in die Kirche um Händel anzufangen." Göthe über Simrocks Uebersetzung, Werke Bd. 32, S. 274.

(31) Für das, was im Vortrage nur einfach ausgesprochen werden konnte, darf in einer Anmerkung nähere Begründung erwartet werden. Es ist noch selten geschehen, dass man sich über

Lachmanns Kritik eingehend ausgesprochen hat, daher gebe ich hier eine wenn auch nur kurzgefasste Uebersicht über die Hauptpunkte derselben, um zu zeigen, wie ich sie auffasse.

Es lässt sich allerdings nicht leugnen, dass Lachmann's Gründe gegen die Einheit des Nibelungenlieds beim ersten Anblick durch den glänzenden Scharfsinn, mit dem seine Kritik durchgeführt ist, vieles für sich haben. Eine gründlichere Untersuchung aber zeigt, dass sie sämmtlich auf unbewiesenen Voraussetzungen beruhen, oder so unsicherer Natur sind, dass sie gar keinen bestimmten Anhalt gewähren und der Willkür den freiesten Spielraum lassen. Die Handschriftenfrage, die noch jetzt einen der Hauptstreitpunkte bildet und eine der wichtigsten Fragen für alle Untersuchungen über das Nibelungenlied ist, da die Ueberlieferungen so ausserordentlich verschieden sind, dass vom Urtheile über sie auch das Urtheil über das ganze Gedicht grossentheils abhängt, hat Lachmann gar nicht eingehend berücksichtigt. Wollte er gründlich verfahren, so musste er seine Forschungen mit einer Kritik der gesammten vorhandenen Handschriften beginnen, und das hat er nie gethan, denn statt dessen unterzog er nur die nach seiner subjektiven Ansicht älteste, ursprünglichste Ueberlieferung des Nibelungenliedes in der jetzt zu München befindlichen Hohenemser Handschrift A einer genauen Prüfung, und die wenigen Worte, mit denen er dieses Verfahren zu rechtfertigen sucht (Ueber die urspr. Gestalt u. s. w., S. 68. Vorrede zu seiner Ausgabe, S. IX), beweisen zur Genüge, wie er hierbei von vorgefassten Meinungen ausging. Da nämlich der Text von A viele Lücken und Widersprüche enthält, so ist es ihm ausgemacht, dass dieselben aus der Urschrift stammen und dienen ihm als Beweis für seine Liedertheorie. Für die Ursprünglichkeit von A hat er aber wieder keinen andern Beweis, als dass eben die Handschrift, welche die meisten Lücken und Widersprüche enthält, die ursprünglichste sei, weil in ihr die Zusammensetzung aus einzelnen Liedern noch am deutlichsten erkannt werden könne. So setzt Lachmann schon voraus, was er beweisen wollte, und alles, was er auf die Handschrift A gründet, ist in der That unbegründet. — Zu den gewichtigsten der übrigen Widersprüche gehören ihm die „neuen Einführungen“ von Personen, die schon früher vorgekommen sind. Dagegen ist angeführt worden, dass das

gebräuchliche Manier mancher mittelhochdeutschen wie der altfranzösischen Dichter ist. Gelegentlich, wo es ihm passt, macht Lachmann dasselbe geltend: meist aber behauptet er, wenn eine schon früher genannte Person mit dem unbestimmten Artikel wieder eingeführt wird, müsse ein neues Lied begonnen haben. Es ist das eine solche Regel, deren allgemeine Geltung erst bewiesen werden müsste, wenn sie beweisende Kraft haben sollte. Nur eine Stelle ist bedenklicher: es ist die neue Einführung Volkers in Strophe 1416, 1417, während er schon in den ersten Strophen des Nibelungenliedes genannt wird und im Sachsenkriege Fahnenträger ist. Da aber später im ganzen ersten Theile nicht mehr von ihm die Rede ist, und er im Anfange überhaupt Nebenperson ist, so mochte der Dichter, nachdem er über 1200 Strophen lang nicht erwähnt worden war, eine neue nähere Bezeichnung wünschenswerth gefunden oder sein früheres Auftreten ausnahmsweise einmal vergessen haben, wahrscheinlicher aber stammt Strophe 1417, wie 837 und 1494 vom Bearbeiter. Jedenfalls ist man zur Annahme der Unechtheit der einen Stelle weit eher berechtigt, als Lachmann zu seinen tief eingreifenden Folgerungen aus ihrer vorausgesetzten Ursprünglichkeit. — Sodann die Widersprüche in den Zeit- und Altersverhältnissen. Man hat ausgerechnet, dass nach den Angaben des Nibelungenliedes Kriemhild bei Ausübung ihrer Rache in den Fünfzigen gewesen sein müsse, und damit ihre jugendliche Leidenschaftlichkeit und ihre Schönheit in Widerspruch gefunden. Wer aber, der nicht mit der Absicht an das Nibelungenlied geht, Widersprüche aufzufinden, wird hieran Anstoss nehmen? Wenn nun Giselher z. B. bis zuletzt „daz kint“ genannt wird, obgleich er ziemlich ein Fünfziger geworden sein muss, so widerspricht das nicht einmal dem mittelhochdeutschen Sprachgebrauch, wonach dieser Ausdruck sehr häufig von den jüngsten Söhnen angewendet wird, und daher selbst zuweilen verheirathete Männer „kint“ genannt werden. Dass aber die Personen des Nibelungenliedes überhaupt nicht zu altern scheinen, da sie am Ende dieselbe jugendliche Frische zeigen, wie im Anfange, wer wollte das tadeln? Hat es der Dichter nicht durch dieses Mittel absichtslos erreicht, dass uns die Heldengeschlechter des Nibelungenliedes wie ewig jung, den unsterblichen Göttern ähnlich erscheinen? — Eine bedenklichere Stelle ist Stro-

phe 1861, wo Dankwart sich als unschuldig an Siegfrieds Tod mit den Worten vertheidigt, er sei ein „wênic kindel“ gewesen, als Siegfried das Leben verloren habe. Natürlich nennt er sich „kint“ als jüngerer Bruder Hagens, und „wênic“ heisst hier wohl nur unbedeutend, bei alledem aber bleibt der Ausdruck etwas sonderbar, da wir aber nicht einmal sicher wissen, ob er ursprünglich ist, so darf jedenfalls nichts über den Ursprung des Gedichts daraus gefolgert werden. — Endlich findet Lachmann eine Menge Widersprüche in den Zahlenangaben, namentlich des Gefolges der Burgunden auf ihrer Fahrt nach Hunnenland. Hier gilt es nun besonders, dass Lachmann durch willkürliche Annahmen alle diese Widersprüche erst selbst hineinbringt. Bei dem Auszuge der Burgunden wird das Gefolge der Könige angegeben: Hagen wählt aus ihren Rittern 1000 aus, ausser seinen eignen, und dazu kommen 9000 Knechte. Nun wird Strophe 1462 erzählt, dass die „snellen Burgonden“ aufbrachen, mit ihnen 1000 Nibelungenhelden; über die Donau bringt Hagen 1000 Ritter, dazu die seinigen und 9000 Knechte; später wird die Mannschaft immer ebenso gezählt. Lachmann findet nun darin Verwirrung, dass die 1000 Nibelungen hinzugebracht und später wieder vergessen seien. Die Stelle erklärt sich aber ganz einfach so, dass die 1000 Nibelungen dieselben wie die burgundischen Ritter sind, da die Burgunden im zweiten Theile überhaupt auch Nibelungen genannt werden, und da die „snellen Burgonden“ in vorliegender Stelle nur die Herren des Landes sind, was ganz deutlich daraus hervorgeht, dass die Einwohner von Burgund in derselben Strophe 1462 „ir volc“ genannt werden. Dasselbe liesse sich an den meisten ähnlichen Stellen erweisen. Dass einzelne Fehler vorkommen, wie die Verlegung der Vogesen auf das rechte Rheinufer, die Verwechslung von Zeizenmûre und Treisenmûre u. a., soll gar nicht geleugnet werden, aber selbst wenn dieselben schon ursprünglich vorhanden gewesen wären, würden sie nicht das Geringste gegen die Einheit des Gedichts beweisen. — Uebrigens hat Lachmann selbst ein höchst merkwürdiges Urtheil über seine Kritik gegeben in den Anmerkungen zu seinem zwanzigsten Liede. In seinen früheren Untersuchungen hatte er den letzten Abschnitt in eine ganz ansehnliche Zahl einzelner Lieder getheilt und überall Widersprüche aufgefunden, die zur Absonderung

einzelner Stücke nöthigten: nun, in den Anmerkungen, weist er treffend nach, dass er in seiner Kritik zu scharf verfahren und zu weit gegangen sei, denn alle die „geringen Unebenheiten" kommen nicht in Betracht gegen die „überdachte und wohlgegliederte Anlage dieses Gedichtes" u. s. w. Es liegt nun sehr nahe, diese eigne Kritik eines Theils seiner früheren Kritik, in dem er doch auch nicht anders und ganz nach denselben Grundsätzen verfahren war, wie im übrigen, auf das Ganze auszudehnen: und so können denn in der That alle vorgeblichen oder vermeintlichen Widersprüche und alle die vorkommenden geringen Unebenheiten gegen die innere Einheit des Ganzen gar nicht in Betracht kommen. — Andere Gründe Lachmanns gegen die Einheit des Nibelungenliedes habe ich schon im Vortrage selbst berührt: während er die äussere Einheit der Sprache und der poetischen Form, die Gleichmässigkeit der Darstellung und die einheitliche Grundidee des Ganzen anerkennt, rügt er doch auch wieder die „Verschiedenheit des Tons", zu der ich in der Untersuchung über den Styl ein Beispiel gegeben habe, und findet Mängel im Zusammenhange des Ganzen, indem es an der gleichmässigen Durchführung der Personen fehle, da dieselben häufig, nachdem sie lange „vergessen" gewesen seien, wieder erwähnt, ja nicht selten als ganz unbekannt wieder eingeführt seien. Es bedarf nach den früheren Bemerkungen keines Wortes mehr hierüber. So zeigt sich, dass Lachmann's Hypothese von der Entstehung des Nibelungenliedes aus einer Anzahl einzelner, getrennt entstandener Volkslieder durch die von ihm angeführten Gründe nicht nur nicht erwiesen, sondern nicht einmal als wahrscheinlich gerechtfertigt wird, da er in seinem eifrigen Bestreben, Widersprüche aufzufinden, von unbewiesenen, subjektiven Voraussetzungen ausgegangen und viel zu scharf verfahren ist, und dass er daher kein Recht hatte, die Ansicht von der einheitlichen Entstehung des Nibelungenliedes seiner Theorie gegenüber zur „Hypothese" herabzusetzen.

Noch weit mehr aber zeigt sich die Schwäche seiner Kritik in deren positivem Theile, in der „Herstellung des Ursprünglichen". Er hat es unternommen, die von ihm aufgefundenen Lieder bis ins Einzelnste hinein in der ursprünglichen Form wiederherzustellen, und sie in einer Prachtausgabe unter dem Titel:

„Zwanzig alte Lieder von den Nibelungen“ u. s. w. (Berlin 1840) besonders drucken lassen. Es lässt sich von vorn herein voraussetzen, dass er zum Behufe dieser Herstellung eben die äussere und innere Einheit des Gedichts zerreissen musste, und das thut er denn auch geflissentlich, indem er alle Strophen, die den äusseren und inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Theilen des Nibelungenlieds herstellen, wo es nur irgend angeht, herauswirft. Es versteht sich, dass das ohne die äusserste Willkür nicht möglich ist. Er stellt eine Anzahl von Kriterien der Unechtheit auf, aus denen er seine Berechtigung zur Verwerfung von Strophen folgert. Man überzeugt sich leicht, dass alle diese Kriterien subjektiver Natur sind, dass sie sich auf unbewiesene Voraussetzungen gründen und daher nichts beweisen können. Es sind zunächst drei ganz äusserliche, rein formelle: vier gleiche Reime in einer Strophe, Mittelreime, und Uebergang der Konstruktion aus einer Strophe in die andere. Wo eine Strophe für den Zusammenhang nicht durchaus nothwendig ist, verwirft er sie ohne Weiteres, sobald sie eine dieser kleinen Unregelmässigkeiten an sich trägt. Dass aber dieselben unmöglich von einem Dichter des Ganzen herrühren könnten, hat er nicht bewiesen, und der Beweis möchte wohl überhaupt schwerlich zu führen sein. Im Gegentheile muss man es für rein undenkbar erklären, dass der Dichter eines poetischen Ganzen von 2370 bis 2380 Strophen niemals dergleichen ungesucht mit einfliessen lassen sollte, wenn er sich nicht von vorn herein vorgenommen hat, es zu vermeiden, und das anzunehmen hat man beim Nibelungendichter jedenfalls kein Recht. — Etwas mehr Schein hat die Verschiedenheit der Anrede. Wenn eine Person eine andere in einem Abschnitte gewöhnlich mit „ir“ anredet und sie auch ein- oder ein paar Mal „du“ nennt, so ist das „gegen die Sitte dieses Liedes“, und daher die Strophen, in denen es geschieht, unecht. Sieht man die Masse von Strophen an, die Lachmann auf diese Weise herauswirft, so ist kaum zu begreifen, wie er auf etwas so Geringfügiges so gewichtige Schlüsse gründen kann, da ja doch durch reines Versehen der Abschreiber leicht dergleichen entstehen kann und in der That die Handschriften darin oft abweichen, zudem nie bewiesen worden ist, dass sich der Dichter nicht im Gebrauche von „ir“ und „du“ manchmal eine kleine Freiheit erlaubt haben könne.

Uebrigens konnte Lachmann selbst dieses Kriterium unmöglich streng durchführen, und er giebt es wie alle andern äusseren Kriterien auf einmal selbst prinzipiell auf in den schon erwähnten Vorbemerkungen zu seinem zwanzigsten Liede. — Weit wichtiger noch sind Lachmann's innere Kriterien. Sie haben viel Schein für sich, sind aber so unbestimmt und ohne allen festen Anhalt, dass eigentlich alles der Willkür anheim gegeben ist, was man daraus machen will. Von einer konsequenten Durchführung derselben ist übrigens Lachmann selbst sehr weit entfernt, und dieselbe ist auch in der That unmöglich, wenn nicht die ganze Dichtung vollständig vernichtet werden soll. Er stellt den Satz auf, dass alles nicht unmittelbar aus der Sage Geflossene spätere Zudichtung sei. Nun ist es immer sehr schwer zu entscheiden, was der Dichter bei Behandlung eines Stoffes aus früherer Ueberlieferung erhalten hat, wo nicht ein noch vorhandenes Werk mit Sicherheit als seine Quelle angegeben werden kann. Aber auch wenn das beim Nibelungenlied möglich wäre: würde dann alles darin unecht sein, was sich nicht direkt aus der Quelle herleiten liesse? Ich meine im Gegentheil, dass ein wahrer, d. h. ein mit schöpferischem Geiste begabter Dichter seine Fabel frei behandeln muss. Ich weiche hier schon im Princip von Lachmann ab, denn auch wenn das Nibelungenlied aus einzelnen Liedern entstanden wäre, würde ich für die Dichter derselben, obwohl in weit geringerem Grade, doch dieselbe Freiheit in der Behandlung der Sage in Anspruch nehmen, und stütze mich dabei auf die verschiedenen Gestalten einer Sage, die ja auch durch einzelne dichterisch begabte Naturen im Volke durch freie Umbildung in der Phantasie (obwohl nicht in der Absicht zu dichten) erschaffen werden. Lachmann dagegen setzt von seinen Dichtern sklavische Beobachtung des Inhalts der Sage voraus, und wirft daher z. B. die ganze Probe mit dem Kaplan bei der Ueberfahrt über die Donau heraus, obgleich sie einen vortrefflichen Charakterzug zu dem Bilde Hagens giebt, während er von dem Fährmann Str. 1494 (s. Anm. 17) die Variante „niulîch gehît", was gar keinen Sinn hat und nicht in Zusammenhang mit dem übrigen steht, aus B aufnimmt, obgleich A und einige andere Handschriften passend „muolîch gesit" haben, weil die nordische Vilkinasage berichtet: „Und als dieser Mann sah, dass ihm Gold geboten war, da gedachte er, dass er

vor Kurzem sich verheirathet und eine schöne Frau genommen habe und sie sehr liebe, und wollte ihr das Gold geben, wenn er es erhielte“ (ähnlich in einigen dänischen Volksliedern), was für nichts zu halten ist, als für weitere Ausführung und Motivirung der durch einen einfachen Schreibfehler entstandenen Lesart „niulîch gehît“, da nach meiner Ueberzeugung die nordische Sage aus einer späten Bearbeitung des Nibelungenliedes (vielleicht der in Hundeshagens Handschrift erhaltenen) geschöpft hat. — Auch ausser dem nicht durch die Sage Belegten aber findet Lachmann noch sehr vieles andere überflüssig und entbehrlich. Das ist nun ein sehr unsicheres Kriterium. Entbehrlich kann man alles mögliche finden, es fragt sich nur, wonach man sich dabei richtet. Will man nichts als logische Vollständigkeit und Verständlichkeit, so kann man ganze Scenen des Nibelungenlieds als entbehrlich ausscheiden, ja man könnte einen Auszug von wenigen Strophen machen, worin die Hauptbegebenheiten zusammengestellt würden, und dann hätte man auch ein Ganzes, in dem man nichts vermissen würde, als — die Poesie! Denn der grosse innere, poetische Zusammenhang geht dadurch unvermeidlich verloren. Aber danach fragt Lachmann in der Regel auch gar nicht, sondern nur nach logischer Vollständigkeit. Dass das Kunstwerk seine eigne Logik hat, die von der trocknen Prosa gänzlich verschieden ist, lässt er dabei unbeachtet. Darum findet er häufig die lebensvolle poetische Darstellung entbehrlich, weil der Zusammenhang schon in kurzer Andeutung verständlich ist, und opfert so nicht selten Stellen, die zu den grössten Schönheiten der Dichtung gehören. Mit demselben Recht könnte ein anderer aus seinen hergestellten Liedern noch vieles als entbehrlich herauswerfen, und so weiter, bis nichts übrig bliebe. Ohnehin verlässt sich ja Lachmann hierbei wie bei seiner ganzen Kritik mehr auf das Gefühl, als auf klare Erkenntniss. Uebrigens ist gerade dieses Kriterium des Ueberflüssigen und Entbehrlichen für Lachmann sehr wichtig, weil sich alles daraus machen lässt, und so volle Gelegenheit geboten ist, alle unbequemen Stellen, besonders diejenigen, welche die Verbindung zwischen seinen Liedern herstellen, wegzuschaffen. — Eng hiermit im Zusammenhange steht endlich als Besonderung des allgemeinen Grundsatzes, dass Lachmann alles, was nicht unmittelbar zum Hauptinhalt der einzelnen Lieder

gehört, für spätere Zudichtung erklärt, die in der Absicht verfasst sei, den Zusammenhang zwischen ihnen herzustellen. Ich habe schon im Vortrage selbst davon gesprochen, wie Lachmann für jedes seiner Lieder einen Grundgedanken aufstellt und behält, was sich unmittelbar auf ihn bezieht, alles andere dagegen beseitigt. Es leuchtet ein, dass das ohne die grösste Willkür nicht möglich ist. Das einseitige Suchen nach Grundgedanken, Grundideen hat überhaupt in der Poesie schon viel Unheil und Verwirrung angestiftet. Der Dichter will nicht Gedanken entwickeln, er will die in seinem Inneren herangereiften Bilder darstellen, und wenn in der Darstellung natürlich auch Gedanken enthalten sind, so doch in der echten Dichtung nur in zweiter Linie, im Anschlusse an die Darstellung. Lachmann's Verfahren aber widerspricht dem Begriffe der echten Dichtung. So findet er als „eigentlichen Gedanken" seines vierzehnten Liedes, das die Fahrt der Burgunden bis Bechlarn umfasst, es wolle „nur die Ahnungen und die Vorzeichen des unseligen Ausganges darstellen". Darum werden eine Menge guter Strophen und bedeutender Stellen, die keine Ahnungen und Vorzeichen enthalten, herausgeworfen, besonders die ganze so höchst vortreffliche Erzählung von den nächtlichen Kämpfen mit den Bayern. Diejenigen Personen, die in einem von Lachmann's Liedern nur nebenbei vorkommen, hat der Verfasser „nicht gekannt", und die Strophen, in welchen sie auftreten, sind spätere Zudichtung, um sie doch wieder zu erwähnen, und so nachträglich ein wenig mehr Zusammenhang zu schaffen.

Es hat sich nunmehr wohl klar gezeigt, wie in einer solchen Kritik eigentlich alles reine Willkür ist. Wenn nun Lachmann auch ganz besonders viel Gewicht auf die gegenseitige Bestätigung aller dieser Kriterien legt, und daher um so mehr einen Beweis für die Richtigkeit seiner Kritik darin findet, dass zwei oder mehrere derselben auf einer Stelle zusammentreffen, so kann das durchaus nicht unser Vertrauen zu derselben erhöhen. Will er eine Strophe aus irgend einem Grunde verwerfen, so wird es ihm natürlich bei der unbestimmten Natur vieler seiner Kriterien nicht schwer, eine ganze Anzahl derselben auf eine Stelle zusammenzubringen. Wir haben aber gesehen, dass seine äusseren Gründe durchaus unbewiesene, willkürliche Annahmen, seine inneren aber so unbestimmt

sind, dass man sie hin und her drehen und wenden kann, wie man will. Daraus geht hervor, dass beliebig viele seiner Kriterien noch keine einzige Stelle als unecht erweisen können. — Ich darf hier zum Schlusse nicht unerwähnt lassen, dass noch ein Kriterium bei Lachmanns Kritik massgebend gewesen ist, das er freilich niemals ausgesprochen hat: es ist die sogenannte Theorie der Heptaden, die Ansicht, dass die altdeutschen Dichtungen aus Gruppen von je sieben Strophen zusammengesetzt gewesen seien. Durch Abzählung der Strophen in Lachmanns Liedern kann sich Jeder leicht davon überzeugen, dass er wirklich diese Heptaden im Nibelungenliede herausgebracht, und also auch danach sich beim Verwerfen und Beibehalten von Strophen gerichtet hat. Das ist nun wieder eine gänzlich unbewiesene Annahme, die am allerdeutlichsten die Schwäche von Lachmanns Kritik zeigt, die daher auch durch Jakob Grimm's Entdeckung der Heptaden (s. Anm. 4) den ersten Stoss erhalten hat.

(32) Und ebensowenig Rassmann in seiner willkürlichen Ineinanderarbeitung der verschiedenen Ueberlieferungen, trotz des hineingelegten Grundgedankens, der der Sage ihre Einheit geben soll (die deutsche Heldensage und ihre Heimat, Hannover 1857).

(33) In den Anmerkungen „Zu den Nibelungen" u. s. w., Seite 3.

(34) Ob nun die Zahl dieser Lieder zwanzig, oder nach W. Müller nur fünf gewesen sei, oder ob das Nibelungenlied, wie Heinr. Kurz annimmt, aus zwei ursprünglich ganz geschiedenen und unabhängigen Gedichten entstanden sein soll, ändert natürlich dem Wesen nach nichts.

(35) Der erste, der auf der rechten Spur war, ist W. Wackernagel (Altfranzösische Lieder und Leiche, S. 214; Geschichte der deutschen Literatur, S. 132, Anm. 11). Das Verdienst, den Nachweis gründlich geführt zu haben, hat Franz Pfeiffer (der Dichter des Nibelungenliedes, Wien 1862). Schätzbare Beiträge dazu gibt Karl Bartsch (Untersuchungen über das Nibelungenlied, Wien 1865, S. 352 ff. 369).

(36) Einem Bedenken muss ich hier noch begegnen: nicht weil es mir erheblich schiene, sondern weil es mir wirklich ausgesprochen worden ist. Das Wort „wîse" bedeutet ursprünglich „Art und Weise", und die Bedeutung „Weise, Melodie, Gesangstück, Lied" ist erst

davon abgeleitet. Daher wurde mir, kurz nachdem ich den Vortrag gehalten hatte, von schätzbarer Seite der Einwurf gemacht, diese abgeleitete Bedeutung sei erst nach dem Kürnberger, zur Zeit des eigentlichen Minnegesanges aufgekommen, und daher solle „Kürnberges wîse" hier nicht des Kürnbergers Melodie und die Strophenform bezeichnen, sondern nur ungefähr seine Art und Weise. Schon an sich hat das wenig Wahrscheinlichkeit, da das Singen in Kürnbergers Weise eben an der Melodie und der zu ihr gehörenden Strophenform zu erkennen gewesen sein wird. Der Einwurf wird aber gänzlich unhaltbar sein, wenn nachgewiesen werden kann, dass der Ausdruck „wîse" für die poetische und musikalische Form schon zu des Kürnbergers Zeit oder früher gebräuchlich gewesen ist. Dieser Nachweis ist leicht zu geben. Schon dass in der altnordischen Sprache „vîsa" in ganz derselben Bedeutung sich findet und schon in der Grâgâs, diesem alten isländischen Gesetzbuche, das in den ersten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts aus alter mündlicher Ueberlieferung aufgezeichnet wurde, in dem Abschnitte über die Skaldenkunst gebraucht wird, ist ein wichtiges Zeugniss, und führt zu der Vermuthung, dass der Ausdruck für die poetische Form und Sangesweise schon urgermanisch, vor der Trennung der Stämme gebräuchlich gewesen sei. Aber auch in der mittelhochdeutschen Sprache findet sich das Wort in derselben Bedeutung schon lange vor der Entstehung des Nibelungenliedes. Das Gedicht von den vier Evangelien, das Diemer aus der Vorauer Handschrift bekannt gemacht hat (deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts, Wien 1849, S. 319—330), und das noch aus dem elften Jahrhundert stammt, beginnt mit folgenden Worten:

Der guote biscoph Guntere von Babenberch,
der hiez machen ein vil guot werch.
er hiez di sîne phaphen
ein guot liet machen.
eines liedes si begunden,
want si di buoch chunden.
Ezzo begundt scrîben,
Wille vant die wîse.
duo er die wîse duo gewan,
duo ilten sich alle munechen

von êwen zuo der êwen.
got gnâdt ir aller sêle!

Hier ist also der Ausdruck „wîse“ für Melodie und Strophenform (denn beides gehörte in der alten Dichtung untrennbar zusammen) schon vollkommen ebenso gebraucht, wie später bei den Minnesängern, und daher kann es auch nicht zweifelhaft sein, dass in unserer Stelle „singen in Kürnberges wîse“ nichts anderes bedeutet, als in der von dem Kürnberger erfundenen Melodie und Strophenform.

Das Dionysostheater in Athen.

Das Dionysostheater in Athen.

Von diesem so ausserordentlich wichtigen Denkmale des Alterthums ist bisher noch sehr wenig bekannt geworden. Während allerdings die aufgefundenen Inschriften vollständig gesammelt vorliegen und die äussere Beschaffenheit des Baues ziemlich gründlich untersucht ist, herrscht dagegen noch grosse Unklarheit über viele wichtige Punkte in Betreff der innern Einrichtung, und vor allem von den entdeckten Bildwerken sind nur ganz wenige kurze Nachrichten, und auch diese häufig mit schiefer Auffassung, in die archäologischen Zeitschriften gedrungen. (1) Darin mag es seine Rechtfertigung finden, wenn ich es unternehme, im Folgenden einen Bericht über das Dionysostheater zu geben, in der Absicht, so viel wie möglich zur Kenntniss und Erforschung desselben beizutragen. Während eines kurzen Aufenthaltes in Athen (vom 18. bis zum 24. April 1864) hatte ich Gelegenheit, das damals erst vor Kurzem vollständig aufgedeckte Dionysostheater näher kennen zu lernen, und ich benutzte alle Zeit, die mir vom Beschauen der andern Sehenswürdigkeiten übrig blieb, Inschriften zu copiren und Aufzeichnungen zu machen. Diese an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen sind es, welche ich hier mitzutheilen gedenke. Auf Vollständigkeit dürfen sie freilich keinen Anspruch machen: abgesehen davon, dass ich nicht ganz Sachverständiger bin, war ich dazu auch viel zu kurze Zeit in Athen. Doch ist vielleicht manches in meinen Mittheilungen nicht ohne Interesse für die Freunde klassischer Kunst, da sie, wie ich glaube, in mancher Hinsicht eine Ergänzung der bisherigen Berichte zu geben geeignet sind, und namentlich vielleicht dazu beitragen werden, den Fund in seiner ganzen Bedeutung für die Kunstgeschichte richtiger zu würdigen.

Ueber das **Architektonische** erlaube ich mir nur wenige Bemerkungen, da natürlich eine erschöpfende Untersuchung desselben nicht in meiner Macht stand.

Man gelangt zu dem Theater über ein grosses Trümmerfeld, das nicht vollständig aufgedeckt ist: vielleicht würde, wenn das geschähe, noch mancher wichtige Aufschluss gewonnen werden. Es ist eine ungeheure, imposante Masse der verschiedenartigsten Trümmer. Auf der Oberfläche vieler derselben glaube ich Spuren von Umwandlung durch Feuer erkannt zu haben, an einem eine deutliche Verglasung. Die schon an sich naheliegende Vermuthung, dass das Theater vor der Verschüttung durch einen Brand zerstört worden sein mag, erhält dadurch vielleicht einige Bestätigung. Unter den mannigfaltigsten Stücken von Säulen, Pfeilern und Gebälk aus den verschiedensten Materialien und in verschiedenster Grösse fiel mir besonders auf das Bruchstück eines korinthischen Säulenfusses von pentelischem Marmor mit tiefen Kannelirungen von einer Breite über Handlänge und zwischenliegenden mehr als zollbreiten Stegen, und von entsprechender Grösse das Bruchstück eines Säulenschaftes mit Steg und einem Theile der beiderseitigen Kannelirungen. Eine genaue Vergleichung ergab, dass beide Stücke von Säulen herrühren, die dieselbe ungeheure Grösse hatten, wie diejenigen des Tempels des olympischen Zeus. Von demselben kolossalen Massstabe fanden sich auch Bruchstücke von Architraven, Friesen und Gesimsen. Wohin diese mächtigen Säulen und Gebälkstücke gehört haben, wird schwer zu sagen sein: ob zu der Vorhalle, die König Eumenes von Pergamum erbauen liess?

Von dem Skenengebäude ist bekanntlich, wie gewöhnlich bei den griechischen Theatern, sehr wenig erhalten. An den noch stehenden Ueberresten alten Mauerwerks bewundert man die höchste Solidität und Schönheit in sorgfältiger Bearbeitung und festem Gefüge. Die ursprüngliche Lage der Bühne ist schwierig zu bestimmen, da wenigstens einmal in späterer Zeit ein Umbau stattgefunden hat, indem sie weiter in die Orchestra hineingerückt wurde. Das ist, abgesehen von der Verschiedenheit der Ausführung, deutlich daraus zu erkennen, dass die beiden Ecken der Bühne dicht an die die Orchestra umgebende Schranke anstossen und die Eingänge vollkommen versperren, während die Zwischenräume zwischen den

Stützmauern des Theaters und den Ueberresten des eigentlichen Skenengebäudes sehr vollkommen breit sind, sehr geeignet für eine grosse hereinströmende Menschenmenge. So wird der Vortheil der Breite des Eingangs durch das ungeschickt weite Vorspringen der Bühne vollständig aufgehoben: diese höchst unpraktische Einrichtung ist unmöglich ursprünglich, sondern nur einem sehr späten, schlechten Umbau zuzutrauen. Alles das wird jenem Phaidros zugeschrieben werden können, der sich auf der obersten Stufe der von der Orchestra zur Skene hinaufführenden Treppe in der anspruchsvollen Inschrift nennt, deren äusserst nachlässige Buchstabenformen nur aus sehr später Zeit stammen können. (2)

Während so das Skenengebäude im Laufe der Zeiten sehr durchgreifende Veränderungen erfahren hat, hat dagegen das Theatron, der Zuschauerraum, im Wesentlichen immer dieselbe Gestalt behalten. Der Ueberblick des Ganzen macht einen äusserst wohlthuenden Eindruck: es erscheint nicht zu tief, nicht zu flach; frei, offen, und doch kräftig vertieft. Man sagt sich unwillkürlich, dass hier gerade das rechte Mass des Aufsteigens getroffen und ungesucht die schönste Wirkung erreicht ist. Die Böschung beträgt, wie sich aus der Höhe und horizontalen Tiefe der Sitzstufen berechnen lässt, etwas über $23\,^1/_2$ Grad. Eine sehr angenehme Wirkung macht auch die einfache, übersichtliche Gliederung durch die radienförmigen Treppen. — Alle Veränderungen, die in diesem Theatron in späterer Zeit angebracht worden sind, wie die Aufstellung der Statuen Hadrians und die im Bogen vorspringenden Stufen auf der Ostseite, auf denen wohl ein besonders ausgezeichneter Thronsessel, vielleicht für die römischen Kaiser, stand, haben wenig auf die Gesammtansicht eingewirkt, und so ist die ursprüngliche Anlage im Allgemeinen noch vollständig sichtbar. Schwierigkeiten macht allein die Beschaffenheit der vordersten Sitzstufen. Wenn die die erste Sitzreihe bildenden Thronsessel, was wohl am wahrscheinlichsten ist, erst später, nach dem eigentlichen Ausbau des Theatron aufgestellt worden sind, da sie doch wohl nicht weiter zurückdatirt werden können, als zur gänzlichen Vollendung des Theaters unter dem Redner Lykurgos, so ist zu vermuthen, dass diese Marmorthrone vor der ersten Sitzstufe angebracht wurden, denn man kann

doch nicht wohl annehmen, dass zu ihrer Aufstellung wenigstens drei Sitzstufen weggenommen worden wären. (3)

Und so ist der Kernpunkt, auf den die ganze Untersuchung hinausläuft, die ursprüngliche Beschaffenheit der Orchestra. Wenn, was schwerlich bezweifelt werden kann, die Bühne später wirklich weiter vorgerückt worden ist, und wenn wirklich das Theatron in die Orchestra hinein ausgedehnt wurde, dann war dieselbe ursprünglich ansehnlich grösser. Das scheint nun durch vieles andre bestätigt zu werden. Zunächst stimmt damit überein, dass die jetzige Orchestra kleiner ist, als gewöhnlich in den griechischen Theatern: die Breite, gewöhnlich 80 Fuss, beträgt hier nur ungefähr 66, so dass eine Vergrösserung um 7 Fuss auf allen Seiten erst 80 Fuss Durchmesser ergäbe. (4) Wenn aber die Bühne ursprünglich der Orchestra mehr Platz liess, so folgt schon daraus fast mit Nothwendigkeit, dass auch auf der Seite des Zuschauerraumes die Orchestra eine grössere Ausdehnung hatte, da die von Vitruv angegebenen Masse des griechischen Theaters unbedingt einen grössern Umfang der Orchestra erfordern würden, wenn die Vorderwand der Skene dann noch eine Seite des eingeschriebenen Quadrates bilden sollte. Ferner ist ein erhöhter Unterbau (Podium), der in der Regel die Orchestra vom Theatron trennt, gar nicht vorhanden, und zur Herstellung eines solchen müssten daher die vordersten Sitzstufen weggenommen werden. Dazu kommt noch die merkwürdig unregelmässige, excentrische Lage der vordersten Sitzreihen, die jedenfalls nur auf einen sehr späten, schlechten Umbau zurückgeführt werden kann.

Endlich aber kann eine neue Bestätigung für die ursprünglich weitere Ausdehnung der Orchestra gefunden werden in der Untersuchung über die ursprüngliche Beschaffenheit der Thymele. Ungefähr in der Mitte der Orchestra, obgleich nicht genau im Mittelpunkte des Kreisbogens, befindet sich bekanntlich eine Marmorplatte mit einer flachen, kreisrunden Vertiefung, und diese Platte ist umgeben von einem rhomboidförmigen Viereck, das aus kleinen, sorgfältig bearbeiteten Marmorrhomboiden besteht und mit seiner längsten Diagonale die Orchestra quer durchschneidet. Da dieses Viereck sehr gut geeignet ist für die „auseinandergezogene Stellung" der Figuren, die reliefartige Nebeneinanderstellung und Gruppirung

vieler Menschen, so eignete es sich ganz besonders gut für die Aufzüge des Chors, und es ist daher wohl sehr wahrscheinlich, dass hier, auf der die Mitte einnehmenden Steinplatte, die eigentliche Thymele, der Altar des Dionysos, sich befand, und dass die Vertiefung dazu diente, sie auf dem Boden zu befestigen. Nur das ist auffallend, dass die Mitte dieses Vierecks sich nicht genau im Mittelpunkte des Kreises der Orchestra befindet, und dass es nicht über dem Boden der Orchestra erhöht ist, während das doch in den griechischen Theatern der Fall war. Diese Schwierigkeiten können jedoch kein entscheidendes Bedenken gegen die ausgesprochene Ansicht abgeben, da bei einem römischen Umbau die Erhöhung um die Thymele jedenfalls abgetragen werden musste, und alsdann das Viereck, dessen Platten wieder zur Belegung zu verwenden sehr nahe lag, bei irgend nachlässiger Ausführung des Baues sehr leicht aus seiner ursprünglichen Lage gerückt werden konnte. (5) Von äusserst nachlässiger Ausführung aber zeugt die Einfügung des Rhomboids in die übrige Belegung: es ist mit einem Rahmen von Steinplatten umgeben, die, ohne dass sie irgend auf einander passen, den Raum zwischen beiden nur ganz ungefähr, so schlecht wie nur irgend möglich ausfüllen. Demselben Umbauer mag denn auch die Ausbesserung der ganzen Belegung zuzuschreiben sein. Denn sowohl in das Rhomboid, als in die übrigen Theile der Orchestra sind einzelne Platten ganz unregelmässig, ohne alle Rücksicht auf Symmetrie eingefügt, um Schäden der Belegung zu beseitigen. Man kann als den Urheber aller dieser Veränderungen wohl jenen Phaidros vermuthen, der in dem geschmacklosen, äusserst nachlässigen Aufbau der Bühne ein ebenso schlechtes Werk geliefert hat.

Wenn nun aber das Rhomboid ursprünglich um einige Stufen über der Orchestra erhöht war, so ergibt sich daraus wieder mit Nothwendigkeit, dass dieselbe ursprünglich breiter und tiefer sein musste, da jetzt die Ecken des Rhomboids viel zu nahe an die die Orchestra vom Theatron trennende Schranke und an die Bühne herantreten, um den Chorumzügen überall freien Raum zu lassen. Es bestätigt alles die im Anfange aufgestellte Vermuthung, dass die Orchestra ursprünglich grösser war und bei dem römischen Umbau auf allen Seiten eingeengt wurde.

Noch eine Veränderung wird dem römischen Umbau zuzuschreiben sein. In den griechischen Theatern war die Bühne 10 bis 12 Fuss über dem Boden der Orchestra erhöht, das römische dagegen konnte diese bedeutende Erhöhung nicht brauchen, da in ihm die Sitzreihen bis in die Orchestra selbst hineinreichten. Daher musste beim römischen Umbau eines griechischen Theaters die Bühne niedriger angebracht werden. Nun ist die Bühne des Dionysostheaters nur wenige Fuss über der Orchestra erhöht, ganz übereinstimmend mit den römischen Theatern, und so ist daraus zu schliessen, dass sie auf römische Weise umgebaut worden ist und ursprünglich höher über der Orchestra war, als jetzt.

Wie schon bemerkt, berührt die die Orchestra auf der Seite des Theatron umgebende, aus sehr später Zeit stammende Balustrade fast die Ecken der Bühne und ist ursprünglich ohne Zweifel unmittelbar daran gestossen. Diese Abschliessung der Orchestra führt sehr natürlich zu der Vermuthung, dass in ihr in spätrömischer Zeit Gladiatorenspiele aufgeführt worden seien. Doch möchte ich darum nicht mit dem Berichterstatter der Revue archéologique annehmen, die Hauptabflusskanäle, die die Orchestra im Bogen umgeben, seien zur Ableitung des dabei fliessenden Blutes angelegt worden, da ein ganzes System von Kanälen den Bau durchzieht, das wohl ohne Zweifel zur Ableitung des Regenwassers diente. Wenn auch zuweilen den entarteten Bewohnern Athens dergleichen römische Schauspiele vorgeführt wurden, so ist doch nicht wohl anzunehmen, dass in dem verhältnissmässig kleinen Raume so grosse Metzeleien stattgefunden hätten, dass besondere Kanäle zur Ableitung des Blutes nöthig geworden wären, was auch dem feinen hellenischen Sinn für künstlerisches Mass selbst in der Zeit der grössten Entartung widerstanden haben würde. — Auch wenn Rousopulos aus dem Zusammenstossen der Schranke mit der Bühne und aus den vorgefundenen Wasserkanälen schliesst, die Orchestra habe in spätester Zeit als Wasserbehälter gedient, so scheint mir dazu nicht Grund genug vorhanden zu sein, vielmehr alles übrige dagegen zu sprechen. Mir scheint, dass die erwähnten Ueberreste alter Wasserleitungen vollkommen hinreichend als Abflusskanäle zu erklären sind, und dass auch die Belegung der Orchestra, so wie die sie umgebende Balustrade und die Wand des Hyposkenion nicht dicht

genug für einen Wasserbehälter gewesen sein würden. So viel ich weiss, findet sich nirgends die allergeringste Spur davon, dass irgend einmal längere Zeit Wasser in der Orchestra gestanden hätte, was sich doch vor allem an den in ihr befindlichen Bildwerken deutlich zeigen müsste. Und endlich liegt das Theater hoch über dem Ilissos, und ich kenne auf der Südseite des Akropolisfelsens keine Quelle, die höher läge und zur Speisung eines solchen Wasserbehälters hätte verwendet werden können.

Diese wenigen Bemerkungen mögen über das Architektonische genügen. Ich weiss wohl, wie unzureichend sie sind, aber ich mochte sie darum doch nicht unterdrücken, da sie wenigstens vielleicht in mancher Hinsicht eine Anregung zu gründlicherer Durchforschung geben. Auf den Aufbau der Skene werde ich später noch ausführlicher zu sprechen kommen, da sich die Besprechung desselben am besten an die der in ihr angebrachten Bildwerke anknüpfen lässt.

So komme ich nunmehr zu dem Haupttheile meiner Mittheilungen, nämlich zu dem Bericht über die **aufgefundenen Bildwerke.** Ueber dieselben sind bisher nur sehr wenige und sehr mangelhafte Nachrichten erschienen. Es ist eine Reihe von Kunstwerken, die bisher kaum gekannt und nach meiner Meinung noch bei weitem nicht in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt worden sind. Das Meiste befindet sich freilich in trauriger Verstümmlung, aber auch die geringen Ueberreste verdienen die höchste Beachtung. Daher ist es wohl gerechtfertigt, wenn ich es hier versuche, möglichst ausführliche und gründliche Nachricht von ihnen zu geben.

Indem ich mit der Beschreibung derjenigen Bildwerke beginne, welche ausser den Hyposkenionskulpturen noch im Dionysostheater aufgefunden sind, kann ich mich dabei vielfach auf Pervanoglu's Bericht beziehen.

Es war zu erwarten, dass mir manches entgangen sein wird, da mir die Kürze der Zeit nicht gestattete, gründliche und oft wiederholte Untersuchungen anzustellen, und noch weniger, die an andre Orte wie nach der Akropolis geschafften Bruchstücke auch zu untersuchen: und wirklich finde ich von Pervanoglu mancherlei besprochen, was ich nicht gesehen habe; noch mehr und nicht Unwichtiges aber finde ich bei ihm nicht er-

wähnt, was ich im Theater gefunden habe. Es scheint mir deshalb rathsam, vielfach auf seinen Bericht zurückzukommen, um möglichste Vollständigkeit zu erreichen.

Unmittelbar mit dem Bau in Verbindung gestanden haben vier gebälktragende Gestalten, die ich daher hier zuerst besprechen will. Es sind zwei Satyrn und zwei Karyatiden, wobei zu bemerken ist, dass je eine derselben auf jeder Seite des Bühnengebäudes gefunden worden ist, woraus vielleicht die Vermuthung gestattet ist, dass je ein Satyr und eine Jungfrau die Seitenflügel des Skenengebäudes trugen. Die beiden besterhaltenen Bruchstücke befinden sich auf der Westseite des Gebäudes, die beiden weniger gut erhaltenen östlich, wie überhaupt die Ostseite des Theaters am meisten zerstört ist.

Die beiden Karyatiden sind sehr verstümmelt. Sie müssen den Karyatiden des Erechtheion sehr ähnlich gewesen sein, nur dass sie nicht freistanden, wie diese, sondern an das Gebäude angelehnt waren, da an die eine ein aus demselben Stück gearbeiteter Pfeiler angemeisselt ist, und der Rücken der andern nicht ausgeführt, sondern geebnet ist. Von der ersten ist nur der Unterkörper bis über die Kniee erhalten. Das rechte Bein ist in den reichen Falten des bis auf den Boden herabfliessenden Gewandes verborgen, das linke dagegen, schwach gebeugt, ist unter dem eng sich anschmiegenden Gewande sichtbar. Das Knie ist abgestossen. Beide Füsse traten unter dem Gewande hervor, der rechte ist jedoch abgebrochen. Der linke steht auf einer starken Sandale, an welcher eine schuhartige Hülle befestigt ist, so dass von den Zehen nichts sichtbar ist. Diese Hülle besteht aus einem starken Riemengeflecht, von welchem Riemen an allen Seiten heraufgezogen und an einem Ring auf der oberen Fussfläche befestigt sind. Selbst in dem kleinen erhaltenen Bruchstück der Statue ist deutlich erkennbar das kräftige Stemmen gegen die schwere Last und die hochaufgerichtete Haltung; unter dem Gewande ist die starke Anspannung der Muskeln des linken Beins zu bemerken. Die Höhe des Bruchstücks beträgt gegen 4 Fuss, die Länge des linken Unterschenkels über 2 Fuss. — Von der zweiten Karyatide, die das Seitenstück zur vorigen bildet, ist nichts mehr erhalten, als ein lang herabwallen-

des Gewand und der untere Theil des schwach gebeugten rechten Beins. Die Fusspitze ist abgebrochen.

Die beiden Satyrn lehnten sich ebenfalls an das Gebäude, denn sie tragen am Rücken auch Pfeiler angemeisselt. Der Körper des einen, von der Ostseite, ist mit in regelmässigen Reihen stehenden Löckchen bedeckt, die einander fast vollkommen gleichen, und dadurch wird er als Papposilen kenntlich, die ganz behaarte und bärtige Satyrgestalt des alten Satyrdramas. Es ist derselbe, von dem Pervanoglu S. 169 spricht: Frammentato è un Sileno colossale, pure servito una volta da Atlante, molto però differente dall' altro primo mentovato, in quanto che egli mostra il corpo piloso; è coperto nella parte inferiore d'una veste e fa vedere un lavoro più recente." Das letztere möchte ich nicht unbedingt behaupten, denn abgesehen von der regelmässigen Behaarung, die beim Papposilen conventionell typisch war, schien mir der Körper und der Faltenwurf mit grosser Vollendung ausgeführt. Statt des vollständigen Kleides, das nach Pervanoglu den Unterkörper bedeckt, habe ich nur ein dickes shawlartig um die Hüften geschlagenes Tuch gesehen, von welchem ein Zipfel am linken Bein herabhängt, der andre nach innen geschlungen rechts, und dessen feinen, schönen Faltenwurf ich bewundert habe. Der Leib ist von der Anstrengung etwas aufgetrieben. Kopf, Beine und Arme fehlen, nur ein Stumpf des rechten Oberarms ist noch erhalten. Ueber der Brust liegt ein langer, zottiger Bart. Vom Kopf hängt nach hinten und rechts ein Thierfell herab. Die Arme waren ursprünglich vorgestreckt und nach Oben gegen die Last gestemmt, um deren Druck auf den Nacken zu mässigen. Hinten, in der Nackengegend, befindet sich eine regelmässig rechtwinklig vertiefte Ecke, in der wohl der Architrav lag. Der Durchmesser der Gestalt beträgt in der Hüftengegend über 3 Fuss. — Der andre Satyr hatte ohne Zweifel auch die Hände nach Oben gegen die Last gestützt: die Arme sind zwar vollständig abgebrochen, doch lässt sich das noch aus der Spannung der Schultermuskeln schliessen. Das Haupt war weit vor- und niedergebeugt: es ist abgebrochen bis auf die Unterkinnlade mit zottigem Bart, über welchem etwas wie die untere Hälfte eines Ringes sichtbar ist, was ich für die wulstige Unterlippe der Satyrmaske halte. Der Unterleib hat tiefe Falten: er ist zusam-

mengedrückt und stark aufgetrieben. Im ganzen Körper ist der Druck der schweren Last und das angestrengte Stemmen dagegen vortrefflich ausgeprägt. In der Gegend der Hüften läuft um den ganzen Körper ein tiefer Einschnitt, unter dem ein zottiges Fell erscheint, und darunter zeigen sich wieder Menschenschenkel, die stark behaart sind. Wir haben also hier einen „Satyr mit dem Schurz“ vor uns, wie er bekanntlich eine gewöhnliche Figur des alten Satyrdramas war. An dem auf dem Rücken angemeisselten, oben ziemlich 2, unten 1 Fuss breiten Pfeiler ist auf beiden Seiten der Schwanz leicht angedeutet. Die Gestalt ruht auf dem rechten Bein, das linke Knie ist etwas nach vorwärts gebeugt. Die Ausführung ist vortrefflich fein und naturwahr, mit leichter Idealisirung des Halbthierischen. Von dem andern Satyr spricht Pervanoglu S. 120: „Si è trovato ancora il torso d'un Sileno, mancante della testa e delle gambe dal ginocchio in giù. Senz' abiti è coperto di peli nella parte inferiore. La parte di dietro attacato ad un pilastro quadrato, la testa inchinata come si conosce ancora dalle traccie del mento con lunga barba, visibili sul petto, le braccia spezzate sì, ma delle quali le mani si sono ancor conserrate appoggiate sulle reni, ci fanno fede, che la statua serviva ad uso di Atlante per sostenere un architrave. La parte superstite è alta m. 1,70 e di lavoro diligente d'epoca buona.“

Ausser diesen Gebälkträgern habe ich auch zwei Ueberreste von freien Statuen gefunden.

Der eine zeigt eine lebensgrosse hohe Männergestalt in langem Mantel, von welchem der rechte gebogene Arm auch bedeckt ist, und der mit der rechten Hand, die mit Ausnahme der Fingerspitzen vollkommen erhalten ist, vor der Brust festgehalten wird. Der Faltenwurf ist reich, einfach und schön. Die linke Hand ist sichtbar, wenn auch sehr abgestossen: sie trägt etwas wie einen kurzen Stab, ohne Zweifel eine Schriftrolle. Die Füsse fehlen, ebenso der Kopf, der nur aufgesetzt war, denn statt seiner findet sich eine runde Höhlung, die von Oben bis zur Brust hinabreicht, und in der die Löcher vom Spitzmeissel noch sichtbar sind. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass wir hier die Statue eines der im Dionysostheater aufgestellt gewesenen Dichter vor uns haben: und wenn ein späterer griechischer Schriftsteller die

Athener tadelt, weil sie die Statuen unbekannter und unbedeutender Dichter in ihrem Theater aufgestellt hätten, so ist vielleicht dieser Vorwurf noch weiter darauf auszudehnen, dass sie sich nicht einmal die Mühe genommen haben, neue Statuen für dieselben zu fertigen; sondern den Statuen ihrer grossen Dichter nachmals die Köpfe der späteren, unbedeutenderen aufgesetzt haben.

Das andere Bruchstück gehörte zu einer sitzenden Männergestalt in kolossalem Massstabe. Es ist im Ganzen ungefähr 8 Fuss lang, der erhaltene untere Theil des Körpers in der sitzenden Stellung 6 Fuss; die Breite vom linken Knie bis zum rechten Oberschenkel schätzte ich auf 4 Fuss. Der Oberschenkel hat wenigstens die Dicke eines Mannes in der Hüftengegend, die Dicke des linken Beins beim Kniee beträgt weit über 1 Fuss, die Länge des Unterschenkels 3—4 Fuss. Alles ist sehr verstümmelt und kaum mehr zu erkennen. Der ganze Oberkörper fehlt, der Rücken ist weggebrochen. Auch das linke Bein ist vom Knie an abgestossen, und vom rechten ist allein der halbe Oberschenkel geblieben. Der ganze Körper ist, so weit er erhalten ist, von einem Mantel bedeckt, der in reichen Falten um die Hüften geschlungen ist. Aus darüber noch vorhandenen Spuren ist zu schliessen, dass der Oberkörper unbekleidet war. Das rechte Bein ist fast gestreckt, der linke Oberschenkel dagegen liegt ziemlich horizontal und bietet den Hauptstützpunkt für die Last des Körpers. Er sitzt auf einer runden Halbsäule, die wahrscheinlich ursprünglich grösstentheils vom Mantel bedeckt war, und unter ihr befinden sich eigenthümliche, locken- oder wellenartige Bildungen, die zu einem Hügel aufgehäuft sind. Die ganze Ausführung ist höchst vortrefflich, die Behandlung des Gewandes leicht, natürlich, grossartig, die Körperformen in schönster Weise zeigend und verhüllend. — Was nun die Bedeutung betrifft, so ist darüber schwer etwas Bestimmtes zu sagen. Die ganze Anlage, so weit sie erkennbar ist, würde ungefähr dem thronenden Zeus entsprechen, nur scheint die Halbsäule statt des Throns mehr auf einen Menschen hinzudeuten. Dadurch könnte man auf die Vermuthung kommen, es sei eine der im Dionysostheater aufgestellten Statuen Hadrians gewesen, nach der Neigung der späteren entarteten Griechen, die römischen Imperatoren unter der Gestalt von Göttern vorzustellen. Dem widerspricht jedoch der

fern vom Zuschauerraum liegende Fundort und die zum Sitze dienende Halbsäule, die hinten gerade abgemeisselt ist. Schwerlich konnte sie in dieser Weise auf einem freistehenden Postamente angebracht werden. Wahrscheinlich also lehnte sich die Gestalt an eine Wand, doch jedenfalls nicht als Gebälkträger. Dann könnte man, wenn wir zunächst unter den Olympischen bleiben, vor allen andern an Dionysos selbst denken, der nach Dio Chrysostomos in der Orchestra des Dionysostheaters aufgestellt war: er müsste sich dann an die Wand des Hyposkenion angelehnt haben. Die Darstellung des Dionysos thronend in der Weise des Zeus, nur jugendlicher, findet sich auch sonst nicht selten auf Bildwerken, so auf den nachher zu besprechenden Reliefs. Nur erregt die Säule statt des Thrones einiges Bedenken. Ich bin daher und aus vielen andern Gründen geneigt, eine andere Erklärung vorzuziehen. Wir wissen, dass im Dionysostheater eine grosse Zahl dramatischer Dichter aufgestellt war, und zwar, wie die gefundenen Basen bezeugen, in beiden Eingängen an die Stützmauern des Theatron angelehnt. Eine dieser Statuen haben wir schon in dem vorhin beschriebenen Bruchstück erkannt. Eine andere, zu der sich nun auch im Dionysostheater die Basis mit Inschrift gefunden hat, die des Menandros, ist uns im Museum des Vatikan erhalten. Sie hat kolossalen Massstab und sitzende Stellung, ähnlich wie unser Bruchstück. Mir ist es daher sehr wahrscheinlich, dass wir hier auch den Ueberrest einer dieser Dichterstatuen vor uns haben. Dann wäre vielleicht der Lockenhügel unter der zum Sitz dienenden Säule der obere Theil einer Maske, wahrscheinlich einer komischen, und das vorliegende Bruchstück dann der Ueberrest einer Statue eines der grossen attischen Komödiendichter, vielleicht des Aristophanes selbst.

Viele andere kleinere Bruchstücke von Skulpturwerken liegen ausser den beschriebenen noch umher, die meist nicht mehr deutlich zu erkennen sind. Nur eins will ich der Merkwürdigkeit halber hier noch anführen: es ist eine marmorne Nachbildung des Ὀμφαλός, des delphischen Nabelsteins, der den Altar des Apollontempels in Delphi und nach der Vorstellung des Griechen den Nabel, d. h. den Mittelpunkt der Erde bildete. Er ist hier mit den eigenthümlich geknoteten Binden umwunden dargestellt, mit denen er so oft auf Reliefs erscheint. Wahrscheinlich wurde er im Theater als

Dekorationsstück verwendet: in den Eumeniden des Aeschylos umklammert ihn bekanntlich Orestes, als ihn die Rachegöttinnen auch in das delphische Heiligthum verfolgen.

Weit besser erhalten als die beschriebenen Bildwerke ist das Bruchstück eines Flachreliefs, das auf der Ostseite, wenn ich mich recht erinnere an die Stützmauer des Theatron, angelehnt ist, und also in dieser Gegend gefunden worden sein muss. Es befindet sich auf einem Marmorblock von etwa 3 Fuss Höhe, über 3 Fuss Länge und ziemlich 1 Fuss Dicke, der an der Bildfläche oben und unten mit einfach profilirten Gesimsen versehen ist. Der Block ist auf der linken Seite unregelmässig abgebrochen, rechts dagegen gerade abgeschnitten, ohne auf dieser Seite einen Rahmen zu haben. Ich vermuthe daher, dass das Bruchstück zu einer grösseren Reliefdarstellung gehört hat. Auf dem erhaltenen Stück sind zwei Figuren, jede mit besonderer Basis: eine Frau und ein Mädchen. Zur Linken die Frau in langer Kleidung. Sie ruht auf dem rechten Fusse; das linke Bein ist schwach gebeugt zum ruhigen Vorwärtsschreiten. In der linken aufwärts gerichteten hohlen Hand hält sie einen rundlichen Gegenstand an das Gewand angedrückt. Der rechte Arm ist mehr geneigt, die abwärts gewendete Hand hält etwas, das nicht mehr klar zu erkennen ist, da der Stein an der Stelle abgebrochen ist. Aus Spuren von Zacken darunter ist vielleicht auf einen Kranz oder eine Traube mit Blättern zu schliessen. Der Kopf ist etwas über die linke Schulter gewendet, nach dem ihr folgenden Mädchen hin. Das volle Haar ist zurückgenommen, ein Schleier hängt von ihm hinten herab, der, zu beiden Seiten des Kopfes und Halses sichtbar, über die linke Schulter nach vorn fällt; ein Zipfel davon hängt zwischen dem Körper und dem linken Arm bis fast auf den Boden herab. Die Augen sind nur halb geöffnet, um den Mund spielt ein mildes Lächeln. — Rechts davon befindet sich in geringer Entfernung ein zur Jungfrau heranreifendes Mädchen. Um den vollen Busen schmiegt sich ein kurzes Unterkleid, das nicht bis zu den Knieen in einfachen Falten herabhängt. Darüber trägt sie einen kurzen Ueberwurf, der bis an die Hüften reicht, und von einem breiten glatten Gürtel festgehalten wird. Die Gestalt ruht auch auf dem rechten Fusse, das linke Bein ist leicht gebeugt, in leichtem, lebhaftem Vorwärtsschreiten. An den Unter-

schenkeln sind glatte, unten breit gezackte Bänder (περισκελίδες, Schenkelbänder) befestigt. Jeder Fuss hat eine besondere vortretende Basis. Das reiche, etwas lockige Haar ist nach hinten genommen, und auch hier hängt ein Schleier herab, der über beide Arme vor bis unter die Hüften fällt. Die Augen sind leicht geöffnet. Mit der linken, aufwärts gekehrten Hand an die Schulter gedrückt hält das Mädchen ein hohes, schlankes Gefäss mit langem Hals und Henkeln, also eine Amphora, nach links und hinten etwas geneigt, die rechte Hand ist vorgestreckt, der Frau entgegen, und hält einen Trinkbecher mit Fuss und weiter Oeffnung (Kylix). — In der Frau ist Ruhe, einfache, würdige Haltung, in dem Mädchen Leben, Leichtigkeit, Bewegung, natürliche Anmuth wunderbar schön ausgedrückt. Ueber beiden liegt eine milde Heiterkeit ausgegossen. Das Mädchen scheint der Frau in dem Becher ein Getränk reichen zu wollen, wahrscheinlich Wein aus dem grösseren Weinkrug. Beide Figuren gehören wohl zur Darstellung eines bakchischen Festes, und ich möchte vermuthen, dass wir hier ein Stück eines Friesreliefs vor uns haben, das den dionysischen Festzug bei den Lenäen vorstellte, ähnlich wie der Panathenäenzug im Parthenon. Ein solches Relief, ausgeführt mit derselben Vollendung wie das erhaltene Bruchstück, muss eine Welt von Schönheit in sich gefasst haben. — Bis auf wenige unbedeutende Beschädigungen ist alles ganz wohl erhalten. Die Oberfläche des Marmors hat einen rostfarbenen Anflug und ist, obwohl durchaus nicht verwittert und bröcklich, doch uneben körnig, woraus zu schliessen ist, dass das Relief lange Zeit den Einflüssen der Witterung ausgesetzt war.

Von noch grösserer Bedeutung als alles bis jetzt Besprochene sind endlich die **Bildwerke des Hyposkenion**. Von denselben sind bisher nur sehr wenige und ungenügende, zum Theil schiefe Nachrichten in den archäologischen Zeitschriften erschienen. Das ist, wie mir scheint, nicht anders zu erklären, als aus einer nach meiner Ueberzeugung durchaus falschen Annahme, nach welcher dieselben in ihrer Bedeutung gar nicht recht gewürdigt worden sind. Aus dem rohen Aufbau der Bühne und der äusserst schlecht und nachlässig eingemeisselten Inschrift des Phaidros hat man mit Recht geschlossen, dass dieser Bau aus sehr später Zeit stammt: sehr mit Unrecht schliesst aber Pervanoglu daraus weiter, dass die an

ihm angebrachten Bildwerke aus derselben Zeit stammen (Bull. dell. Inst. 1862, 168): „Cotali bassorilievi, benchè assai danneggiati e d'epoca tarda (cioè dell' epoca di Fedro, ossia del terzo secolo), sono nondimeno di lavoro abbastanza diligente, dinotante un artista esperto". Diese Ansicht ist nun allerdings nicht durchgedrungen, denn schon Vischer bemerkt nach Berichten Anderer (N. schweiz. Museum 1863, S. 70): „Die Einfügung der Platten soll deutlich zeigen, dass diese ursprünglich nicht für diesen Platz bestimmt waren, sondern anderswoher, vermuthlich von der Vorderseite eines älteren Proskenions hieher versetzt sind". Allgemein aber herrscht bis jetzt die Annahme, dass sie aus römischer Zeit stammen. So Vischer (S. 69) „von guter Arbeit römischer Zeit" —, und die Revue archéologique (Nouv. Serie, Vol. IX, 1864, Juin, pag. 435): „d'une sculpture, romaine il est vrai, mais encore de très bonne époque et d'un style puissant" —, mit dem Zusatze: „ils proviennent sans doute du proscenium construit sous Hadrien" —, von dem man weder durch Nachrichten der Alten, noch aus Inschriften etwas weiss, das nur hypothetisch aus dem Mauerwerk des Skenengebäudes von dem Berichterstatter der Revue archéologique konstruirt worden ist, aber für mich wenig Einleuchtendes hat, da unter dem griechische Kunst liebenden Hadrian doch wohl in Athen noch in griechischer Weise gespielt wurde und daher kaum Anlass zu einem durchgreifenden Umbau war, und da auch spätere Schriftsteller, wie Pollux, der in seinen Nachrichten über das griechische Theater jedenfalls vor allen das athenische Theater vor sich hatte, es ganz in der alten Weise mit erhöhter Thymele beschreiben.

Es geschieht nicht selten, dass sich in der wissenschaftlichen Forschung Ansichten festsetzen, die weit von unumstösslicher Sicherheit entfernt sind und doch von weiterer Prüfung zurückhalten. So scheint es mir auch hier geschehen zu sein, denn in der falschen Voraussetzung von dem späten Ursprung dieser Kunstwerke hat man wohl bisher gemeint, sie verdienten keine besondere Beachtung, denn nur daraus ist das fast gänzliche Stillschweigen über sie zu erklären. Die athenischen Zeitschriften sind mir nicht zu Gesicht gekommen, doch müssen auch die Nachrichten und Abbildungen in denselben sehr mangelhaft gewesen sein: das zeigt der einzige mir bekannte etwas ausführlichere Bericht, der trotz des Mangels eigner

Anschauung das regste Interesse für den Gegenstand zeigt, der aber natürlich bei dem Mangel aller näheren Kenntniss unmöglich in allem das Rechte treffen konnte. Er findet sich im „archäologischen Anzeiger“ vom März 1864 (S. 181*, Anm. 39), und lautet: „Von fünfzehn verstümmelten Reliefs, welche man zwischen Skene und Orchestra des Dionysostheaters vorfand, liegen ihrer zwei in photographischer Abbildung uns vor“ —, während nicht fünfzehn, sondern vier Reliefs mit fünfzehn Figuren im Ganzen gefunden worden sind, wie schon Vischer (S. 69) richtig angegeben hat. Weiter heisst es: „das eine einen riesigen Silen als kauernden Gebälkträger darstellend“ —, während der Silen gar nicht zu den Reliefs gehört, sondern in voller Figur ausgearbeitet ist, — „das andere aus vier Figuren bestehend, in denen man einen thronenden jugendlichen Dionysos mit Sphinx und eine Tyche mit Füllhorn vermuthen kann“ —, damit sind erst zwei von den vier Figuren dieses Reliefs, des vierten der nachher zu besprechenden, genannt, die beiden Mittelfiguren gar nicht erwähnt. Ferner: „in gleicher Figurenzahl zeigt ein drittes Relief als bakchische Opferscene vor einem Weinstock einen Altar, umgeben von zwei kurzbekleideten Opferern, Schwein und Bock, einer Frau mit Fruchtplatte und noch einem Jüngling. In der Zeitschrift *Χρυσαλλις*, wo auf pag. 473 dieses Relief abgebildet ist, wird als Bild eines vierten ein das Bacchuskind tragender Hermes nebst zwei Jünglingen, welche Lanzen schwingen (Pyrrhichisten?), erwähnt“ —; hier ist wieder eine sehr wichtige Figur dieses Reliefs nicht berührt, und dass die beiden Jünglinge, von deren angeblichen Lanzen keine Spur zu sehen ist, keine Pyrrsichisten sein können, dass überhaupt die ganze Scene einem Kampfspiele durchaus unähnlich sieht, wird schon die Beschreibung zeigen, welche ich nachher geben werde. Das ist die ausführlichste Nachricht, die ich gefunden habe. Noch weit schiefer aber ist die Notiz in der Revue archéologique (S. 435): „Des figures de satyres agenouillés, d'une grandeur au dessus de la nature, soutiennent le proscenium de Phaedrus, et dans l'intervalle de ces figures sont placés des bas-reliefs (schon das ist falsch, oder wenigstens ungenau, denn es sind Hochreliefs!) assez mutilés représentant des scènes de la vie de Bacchus; nous avons remarqué, entre autres scènes, le jeune dieu entre les mains des Hyades ses

nourrices, et sa visite chez Icarius, lorsqu'il introduisit pour la première fois la culture de la vigne en Attique". — Diese Deutungen sind angesichts der Reliefs so abenteuerlich und willkürlich, dass ich kaum weiss, auf welche derselben ich sie beziehen soll: wenigstens weiss ich in der That nicht, ob die letzte auf die Opferscene der zweiten oder auf die vierte Tafel, auf welcher zwei Wandernde den Dionysos besuchen, Bezug hat, da in keiner derselben der allergeringste Anlass für eine solche Deutung ist; und wie der Berichterstatter in dem Hermes und den übrigen männlichen Personen der ersten Tafel Hyaden sehen konnte, ist mir ganz unbegreiflich, wenn ich nicht annehme, dass er die Bildwerke kaum angesehen und nachher nach Erinnerungen von anderen Reliefs und nach mythologischen Vorstellungen im Kopfe umgemodelt hat.

Die Mangelhaftigkeit der bisherigen Nachrichten geht wohl hieraus klar hervor. Mir scheint, dass man das Alter dieser Skulpturen nur aus dem Kunststyle derselben ungefähr bestimmen kann. Ich kann mir allerdings wohl erklären, dass man einen ganz äusseren Grund aus der Technik der Marmorbehandlung als Bestätigung des späten Ursprunges nahm, indem nämlich die Oberfläche der Figuren sorgfältig geglättet ist und an manchen Stellen einen matten Glanz hat, während das Glänzendschleifen ausser in sehr später Zeit von den antiken Bildhauern bekanntlich nicht angewendet wurde. Hier indessen stört der geringe Glanz den Eindruck durchaus nicht, und ist, wie mir scheint, vollkommen aus der bei dem kleinen Massstabe nothwendigen feineren Abreibung und aus der Einreibung mit geschmolzenem Wachs zu erklären, welche die Bildhauer den nackten Theilen ihrer Statuen gaben, denn damit stimmt überein, dass hier die nackten Theile der Relieffiguren die ursprüngliche Glättung noch wohlerhalten zeigen, während die Gewänder, die also überhaupt weniger sorgfältig abgerieben und nicht durch solche Einreibungen geschützt waren, eine viel rauhere Oberfläche haben und stellenweise von einer dünnen Kalkkruste bedeckt sind. Dass nun hier die Glättung weit besser erhalten ist als bei vielen anderen, z. B. Friesskulpturen desselben Masstabes (wie das vorhin erwähnte Flachrelief oder die Friesdarstellungen der athenischen Tempel), das ist wohl leicht daraus zu erklären, dass die vorliegenden Reliefs, weil auf Betrachtung in unmittelbarer Nähe berechnet,

ohne Zweifel von vorn herein weit feiner ausgeführt waren, als die aus grösserer Ferne zu betrachtenden Tempelskulpturen, und dass sie den Einflüssen der Witterung weit weniger ausgesetzt waren als manche anderen, vielleicht auch öfters mit neuem Wachsüberzuge versehen wurden, abgesehen davon, dass die der freien Luft fortwährend ausgesetzten Skulpturen während des ganzen Mittelalters so vielen zerstörenden Einwirkungen unterworfen waren, während die vorliegenden Reliefs unter dem tiefen, mehr als tausendjährigen Schutt verborgen lagen und vor äusseren Einflüssen weit mehr geschützt waren. — So scheint mir, dass in Ermangelung alles äusseren Anhalts für die Altersbestimmung allein innere Gründe für dieselbe übrig bleiben, die aus dem Styl und der Composition zu entnehmen sind.

Da ist mir nun wirklich unbegreiflich, wie man nicht schon aus der ganzen Behandlung der Figuren den überzeugenden Beweis schöpfen musste, dass diese Reliefs aus der besten Zeit der griechischen Skulptur stammen und z. B. eine edlere, einfachere, reinere Behandlung zeigen, als selbst die berühmten Nikereliefs auf der Akropolis. Alles ist so durchaus schlicht und edel gehalten, so ganz ohne den schon in diesen, weit mehr aber später hervortretenden sinnlichen Zug, das Gesteigerte, Gewaltsame in den Bewegungen, die unnatürlich flatternden Gewänder und die raffinirte Ausführung des Faltenwurfes, was alles die sinkende Kunst liebte, wie nur irgend in den Bildwerken des Parthenon, obgleich man beim genaueren Vergleich beider in ihnen der strengeren Auffassung der Zeit des Phidias gegenüber mehr Sanftheit und ungesuchte Anmuth finden wird. Mir scheint, dass diese Bildwerke zu dem Bedeutendsten und Schönsten gehören, was jemals entdeckt worden ist. Ich muss sagen, dass sie schon beim ersten Anschauen einen ausserordentlich bedeutenden Eindruck auf mich machten, und dass meine Bewunderung um so höher gestiegen ist, je mehr ich mich mit ihnen beschäftigte, so dass ich sie unbedenklich zu den grössten Meisterwerken der Plastik zähle. Ich möchte sie am liebsten in die Zeit nach Phidias setzen, als die Kunst noch ganz auf ihrer Höhe stand und nur weichere, mildere Formen angenommen hatte, d. h. in die Epoche des schönen Styls zur Zeit des Skopas und Praxiteles, und sie einem der grössten Meister dieser Periode zu-

schreiben. Während uns bis vor Kurzem von Originalwerken der beiden geistesverwandten Meister nichts bekannt war, hat sich uns nun eine Anschauung davon eröffnet in den schönsten der Bildwerke, die in den letzten Jahren als Ueberreste des Mausoleums in Karien bekannt geworden sind. So fern nun der Gegenstand dieser Werke des Skopas dem der vorliegenden Hyposkenionskulpturen auch liegt, so glaube ich doch, wenn auch mit allem Vorbehalt, eine nahe Verwandtschaft im Styl zwischen Beiden behaupten zu dürfen. Beide haben dieselbe geistreiche, feinsinnige Auffassung, dieselbe reine genial freie Durchführung, derselbe zarte poetische Hauch ist über beide ausgebreitet, beide zeigen dieselbe vollendete Herrschaft über die Technik, dieselbe Meisterhand. Diese Stylverwandtschaft scheint mir so augenfällig, dass von allen Epochen der griechischen Skulptur allein der des Skopas und Praxiteles die zu betrachtenden Werke zugeschrieben werden können, da alle Werke der früheren und der späteren Zeit davon weit mehr ab liegen. Das ist nun freilich eine ganz unbestimmte Vermuthung, aber es leuchtet ein, von wie ungemein hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung diese Ueberreste klassischer Kunst sein würden, wenn sie wirklich Originalwerke eines der grössten Meister der besten Zeit wären, und das ist daher der näheren Untersuchung wohl werth. Ich wäre nun selbst sehr geneigt, meine Meinung für aus Ueberschätzung hervorgegangen zu halten, da ich mir keineswegs ein sicheres Urtheil in Sachen antiker Kunst zutraue, wenn nicht eben aus den bisherigen so äusserst mangelhaften Berichten hervorginge, dass eine irgend eingehende, gründliche Prüfung noch nicht angestellt worden ist. Ich wünschte nur, dass recht viele Kenner im Stande wären, aus eigener Anschauung zu urtheilen. Da das aber bisher nur sehr Wenigen vergönnt gewesen ist, so halte ich es für ein nicht unverdienstliches Unternehmen, eine möglichst ausführliche und genaue Beschreibung der in Rede stehenden Bildwerke zu geben, um wenigstens so viel wie möglich die mangelnde Anschauung zu ersetzen.

Vorher aber will ich noch eine Thatsache anführen, die wenigstens geeignet ist, das bisher Gesagte einigermassen zu unterstützen. Es ist nicht nur wahrscheinlich, sondern unbedingt sicher, dass die Bildwerke älter sind, als der Bau an dem sie angebracht sind, und bei einem Neubau der Bühne eben durch jenen Phaidros mitbenutzt

wurden. Schon die schlechte nachlässige Construktion dieser Bühne, verglichen mit der äusserst sorgfältigen, feinen Ausführung der Bildwerke würde kaum mehr einen Zweifel daran gestatten. Es zeigt sich aber auch, dass dieselben äusserst unzweckmässig eingefügt sind, so dass sogar die beiden gebälktragenden Silene, von denen nachher ausführlicher die Rede sein wird, früher frei gestanden haben, da sie auf allen Seiten ausgeführt sind, beim Bau dieses Hyposkenion aber mit unbegreiflicher Barbarei ummauert und dadurch zu Reliefiguren gemacht wurden. Jeder kann sich durch den Augenschein davon überzeugen, da der eine dieser Silene, der der westlichen Seite, noch als Relief in dem umgebenden Gemäuer sich befindet, der andere auf der Ostseite dagegen herausgebrochen am Boden liegt. Ausserdem bestätigt das auch die schlechte Einfügung des noch an seinem alten Platze befindlichen Silens, der mit der ursprünglich zum Stützen der Last aufwärts gestemmten Hand jetzt nichts trägt, sondern sinnlos in die Luft greift. Was nun von diesen Silenen gilt, wird ja wohl auch auf die Reliefs auszudehnen sein, die ebenso sehr schlecht und unpassend eingefügt sind. Ist nun hiermit unwiderleglich dargethan, dass die Bildwerke älter sein müssen als der Bau des Phaidros, so ist es wohl kein allzu gewagter Schluss, sie vor die römische Herrschaft zu setzen, da das Hyposkenion, an welchem sie sich früher befanden, doch ohne Zweifel eine sehr geraume Zeit gestanden haben wird, bis sich das Bedürfniss herausstellte, es auszubessern und auf römische Weise umzubauen, wie denn die vorhin gemachten Bemerkungen auch die Vermuthung zu begründen scheinen, dass ein römischer Umbau vor dem des Phaidros nicht stattgefunden hat. Grosse, hochgeschätzte Kunstwerke, die in früherer Zeit darin angebracht wurden, werden in späterer Zeit schwerlich jemals beseitigt, sondern bei jedem Neubau wieder mit verwendet worden sein. Und wenn nun das alles, so liegt ja wohl die Vermuthung sehr nahe, dass diese Bildwerke aus der Zeit vom Beginn des Baues bis zur letzten Vollendung durch den Redner Lykurgos stammen werden, also aus der höchsten Blüthezeit der griechischen Kunst! Die reiche künstlerische Ausschmückung des Dionysostheaters wird gegen Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr., also höchstens wenige Jahrzehnte nach der

Vollendung unter Lykurg, durch Dikäarchos bezeugt, der mit der höchsten Bewunderung von seiner Schönheit spricht (Vit. Graec. p. 8).

In die Wand der Bühne des Phaidros waren ursprünglich acht Reliefplatten eingesetzt, vier auf jeder Seite der Treppe. Auf der östlichen Seite ist alles vollständig zerstört und von den Reliefs nur ganz geringe Bruchstücke aufgefunden, deren grösstes den Unterkörper einer Frauengestalt in lang herabhängendem Gewande vorstellt. Wahrscheinlich ist jedoch manches auf die Akropolis geschafft, wie auch Vischer von dem ersten Fund berichtet: wenigstens fiel mir beim flüchtigen Beschauen der Skulpturensammlung, welche daselbst im Vorhofe aufgestellt ist, einiges auf, was ganz die gleiche Behandlung zeigte. Im Westen dagegen ist der Bau noch ganz erhalten, wenn auch die Reliefs sehr verstümmelt sind. Die Treppe ist von sehr schlechter Construktion, schmal, steil, mit hohen Stufen; sie steht zur Hälfte hinter der Hyposkenionwand zurück, indem nur noch die unterste der fünf Stufen vor der Basis derselben vortritt, die drei obersten aber selbst hinter den Reliefs sich befinden. Dazu kommt, dass sie nicht einmal in der Mitte der ganzen Wand angebracht ist, sondern mehr nach der westlichen Seite hin, so dass ungefähr gerade da, wo die Treppe aufhört, die Mittellinie läuft. Man könnte nun denken, die Treppe wäre noch einmal so breit gewesen, und die östliche Hälfte wäre mit dem übrigen zerstört worden. Das ist aber auch abgesehen davon, dass sich keine derartigen Trümmer vorgefunden haben, nicht wahrscheinlich, denn dann wäre doch ohne Zweifel die an der obersten Stufe angebrachte Inschrift über die ganze Länge derselben gelaufen und würde daher nur bruchstückweise erhalten sein: man bemerkt aber in ihr keine Lücke, sie bildet ein abgeschlossenes Ganze. Jedenfalls erscheint der ganze Bau dieser Treppe im höchsten Grade ungeschickt, nachlässig, hässlich und unzweckmässig, und macht dem Baumeister Phaidros wenig Ehre.

Auf einer weit vortretenden Basis stehen die vier Reliefplatten, jede von ungefähr 1 Meter Höhe und wenigstens der doppelten Breite, von einem Gesims überdeckt, das unzweckmässig weit vortritt, offenbar um den Silen auch darunter anbringen zu können. Dieser ist in einen quadratischen Zwischenraum zwischen den beiden mittelsten Platten noch etwas mehr vertieft eingemauert. Kleinere

Zwischenräume, mit rohem Gemäuer ausgefüllt, finden sich auch zwischen den andern Platten, und ein eben solcher, aus welchem das Gemäuer herausgebrochen ist, zwischen der ersten Platte und der Treppe. Von vertikaler Gliederung durch Pfeiler zwischen den Platten findet sich nichts: der Erbauer hatte offenbar das Bestreben, alles möglichst in einer geraden Linie aufzustellen, wodurch er denn auch genöthigt wurde, den ursprünglich freistehenden Silen als Relieffigur einzumauern, obgleich es auch so nicht ganz gelang, die nach Oben gestützte Hand mit unter der Deckplatte anzubringen. — Wie nun das ältere Hyposkenion beschaffen gewesen sein mag, darüber werden sich nur unbestimmte Vermuthungen aufstellen lassen. Es lag also ohne Zweifel viel weiter zurück und hatte eine bedeutend grössere Höhe. Man darf wohl voraussetzen, dass die Anordnung der Bildwerke im Allgemeinen dieselbe war, dass aber eine zweckmässigere Gliederung durch kräftig vorspringende Pfeiler stattfand. Vor einem dieser Pfeiler mag sich der Silen befunden haben. Ferner lässt sich vermuthen, dass der ältere Bau auch eine breitere, besser construirte Treppe hatte, vielleicht eine von den Seiten nach der Mitte zu hinaufführende Doppeltreppe. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte daher in dem älteren Bau die Wand des Hyposkenion eine grössere Länge als jetzt, und auch das mag die Vermuthung von der ursprünglich grösseren Breite der Orchestra mit unterstützen.

Der gebälktragende Silen ist abgesehen von einigen ganz geringen Beschädigungen vollständig erhalten, wegen der Ummauerung ist aber nur der vordere Theil des Körpers sichtbar. In halb knieender, halb kauernder Stellung ruht er auf dem rechten Knie, das auf den Boden gestemmt ist, und stützt sich ausserdem auf den etwas vortretenden linken Fuss und die rechte Hand, unter welcher, da sie mit dem etwas nach hinten gekrümmten Arme nicht bis auf den Boden reicht, zwei rundliche Steine auf einander liegen. Das linke Knie ist aufwärts gerichtet, der linke Ellenbogen seitwärts an dasselbe angedrückt, der Unterarm nach Oben gestemmt, und die vorwärts gekehrte Hand hält einen viereckigen Stein nach Oben der jetzt unbedeckt unter der Deckplatte hervorragt, in dem älteren Bau aber jedenfalls einen vortretenden Theil des Gebälkes trug.

So wird durch das Stemmen des linken Armes der Druck der Last gemässigt, die auf dem Rücken ruht. Von diesem hängt ein Thierfell über die linke Schulter seitwärts herab, unter dem Kopf über die rechte Schulter zurückgeworfen und hinten zusammengeknüpft, von wo über die rechte Schulter eine Klaue herabfällt. Der im übrigen nackte Körper ist stark behaart und sehr kräftig gebaut, aber ohne die durch die Gymnastik hervorgebrachte, ebenmässige, volle Ausbildung der Muskulatur: der Leib ist dafür zu dick und die sehnigen Arme zu mager, eine Andeutung halbthierischen Baues. Der Unterleib ist durch die Anstrengung aufgetrieben, zwischen ihm und der Brust liegt eine tiefe Falte, da der Oberkörper durch die Last niedergedrückt und nach vorn gekrümmt ist. In allen Theilen des Körpers spricht sich der lastende Druck und das angestrengte Stemmen dagegen aus, beides in lebendigster Bewegung und Wechselwirkung: denn weder wird er vollständig niedergedrückt, noch auch ist er mühelos aufgerichtet, sondern der Künstler hat ihn in dem Moment aufgefasst, wo er sich nach dem ersten Zusammensinken aufrafft und sich mit Aufbietung aller Kräfte nach Oben stemmt, so dass die drei Momente des Niedersinkens, des Sichaufraffens und des zukünftigen ruhig aufgerichteten Tragens darin zu vollendeter Anschauung kommen, wodurch jedenfalls die grösste denkbare Wirkung und die lebendigste Bewegung erreicht ist. Der weit vortretende, rechts gewendete Kopf ruht auf einem kurzen, starken Hals. Die Stirn ist hoch, breit, gewölbt, etwas nach hinten gedrückt. Die Nase, der die Spitze fehlt, ist breit, dick, der Nasenrücken rund, wulstig. Die Nüstern scheinen in der Anstrengung und Aufregung weit geöffnet gewesen zu sein. Starke Falten gehen von der Nasenwurzel schräg abwärts zu den weit vorstehenden Backenknochen. Ueberall ist eine halbthierische Bildung leicht angedeutet. Das sichtbare linke Ohr ist ganz thierisch gebildet, spitz, herabhängend. Der Gesichtsausdruck hat das Gepräge grober Sinnlichkeit. Haar und Bart sind lang, ungepflegt, zottig. Der Mund unter dem dicken Bart der Oberlippe ist etwas geöffnet, mit einem Ausdrucke halb des Schmerzes und der Anstrengung, halb lächelnd in der Befriedigung über das gelingende Entgegenstemmen, und wie verklärt vom Rausche des Weins. — Ganz ähnlich und doch ganz frei behandelt ist der Silen auf der anderen Seite, der, wie schon

bemerkt, aus dem gänzlich zerstörten Gemäuer herausgebrochen ist und frei am Boden liegt, wo denn deutlich zu erkennen ist, dass er auch hinten vollständig ausgeführt war. Er ist stärker beschädigt als der andere: die linke Hand, das linke Bein und der rechte Fuss fehlen, lassen sich aber sehr wohl nach seinem Seitenstück ergänzen. Der Körper ist ebenfalls stark behaart und hat auf dem Rücken ein Fell hängen, das auf beiden Seiten nach vorn genommen und über der Brust zusammengebunden ist: als Zipfel hängen zwei Klauen herab. Der Körper ruht auf dem linken Knie und stützt sich ausserdem auf die linke Hand und den rechten Fuss. Der rechte Arm ist an den Oberschenkel angedrückt, die Hand stützt einen Stein in die Höhe. Der Kopf ist nach vorn und links gewendet, die Augen schauen links wie die des andern nach rechts, beide scheinen sich angeschaut zu haben, sich ihre Mühsal zu klagen und sich durch Zuspruch zu ermuthigen. Das Gesicht hat denselben Charakter und denselben halb schmerzlichen halb lächelnden Ausdruck, und ist doch ganz verschieden vom vorigen. Auch das thierisch gebildete rechte Ohr ist noch zu erkennen. — Die beiden Gestalten sind ganz vortrefflich künstlerisch gehalten, das Thierische und Grobsinnliche ist in schönster Weise gemildert, idealisirt durch die bakchische Berauschung. Die Ausführung ist über alle Beschreibung vortrefflich und grossartig, leicht und bestimmt, sorgfältig und sicher, das Produkt vollendeter Meisterschaft. Keine besseren Träger konnten für das Theater des Dionysos gefunden werden, als diese ungeschlachten, am irdischen Genuss klebenden, durch den Gott verklärten und ihm dienstbaren Gesellen.

Im stärksten Contrast zu den Gebälkträgern stehen die Reliefs. Jene haben wenigstens volle, die Figuren auf diesen kaum halbe Lebensgrösse. Auf jeder der vier Tafeln sind vier Figuren in Hochreliefs: auf der dritten ist eine derselben weggebrochen, so dass im Ganzen noch fünfzehn Figuren vorhanden sind. Die meisten vorstehenden Theile sind abgebrochen, besonders fehlen alle Köpfe. Vieles, namentlich die faltigen Gewänder, ist mit einer bröckligen Kalkkruste von etwa $^1/_2$ Linie Dicke überzogen, die aber natürlich alle Formen deutlich erkennen lässt. An den meisten nackten Stellen des Körpers aber ist die ursprüngliche Glättung ganz vortrefflich erhalten.

Auf der ersten Tafel (zunächst der Treppe) sitzt rechts in der Mitte eine männliche Gestalt auf einem viereckigen Steinblock. Der kräftig gebaute, wundervoll in mächtiger Fülle und doch mit feinem Mass modellirte Körper ist über den Hüften nackt. Der Oberkörper ist etwas zurückgebeugt, und stützt sich auf die linke Hand, die auf dem Steine ruht; der abgebrochene linke Arm war etwas gekrümmt. Der rechte Arm ist vorgestreckt; der Unterarm fehlt, nach vorhandenen Spuren jedoch war er in die Höhe gerichtet, vielleicht mit drohender Geberde. Nach den Ueberbleibseln des Halses war der Kopf etwas vorgebeugt. Um die Hüften schliesst sich in einfachen Falten ein leichtes Gewand, das die Schenkel umschmiegend bis fast zur Fusswurzel herab von dem Steinblock auf den Boden niederhängt. Die Füsse sind unbekleidet: der linke steht mit den Zehen am Boden, der rechte ist etwas emporgehoben und ruht auf einer höheren Unterlage. Das Zurückbeugen des Körpers ist kein behagliches, sanftes Zurücklehnen, sondern es ist darin ein gewisser Zwang zu erkennen. — Vor dieser Mittelfigur, ihr halb zugewendet, steht eine andre, mit den leicht angedeuteten Flügelsandalen des Hermes. Der schlanke, hochgewachsene Körper ist unbekleidet, nur von der rechten Schulter, auf der seine Enden zusammengeheftet sind, hängt ein kurzer Mantel, die Chlamys, in der Hermes gewöhnlich auf Bildwerken dargestellt ist, über die linke Seite und den Rücken in leichten Falten herab. Das linke wohlerhaltene Bein trägt den Körper, das rechte ist abgebrochen bis zu den Fusszehen, die noch auf dem Boden zu sehen sind. Vom rechten Arm ist nur noch ein kurzer Stumpf vorhanden, der gerade herabgeht. Er war wohl sorgsam über das Kind gelegt, das vom linken Arme in der Chlamys gehalten wird: der Oberleib desselben ist abgebrochen, den zarten Unterkörper bedeckt ein herumgeschlungenes Tuch, die Füsse fehlen. — Ueber die Bedeutung dieser Mittelgruppe kann hiernach kein Zweifel sein: der Sitzende ist Zeus, Hermes steht vor ihm und hält im Arme den neugebornen Dionysos. Dionysos, der noch ungeborne Sohn der Semele, wurde bekanntlich, als Zeus diese durch den Blitzstrahl tödten musste, von ihm in seiner Hüfte verborgen und später aufs Neue geboren. Die Scene unmittelbar nach dieser zweiten Geburt stellt das Relief dar. Der Körper des Zeus mit der Unterlage

unter dem rechten Fuss und dem bequemen Zurücklehnen hat noch etwas die Stellung der Wöchnerinnen, der linke Arm hat sich in den Geburtswehen auf den Sitz gestemmt. Hermes hat soeben den neugebornen Dionysos von ihm in Empfang genommen und hält ihn mit liebevoller Sorgfalt in der Chlamys, wie ähnliche Darstellungen häufig vorkommen. — Aber in beiden Göttern ist eine gewisse unruhige Spannung zu bemerken. — In dem ganzen Körper des Zeus ist eine plötzliche Erregung ausgesprochen, eine Störung der Ruhe, der er sich soeben hingegeben hatte, und der Oberkörper ist eben im Begriffe, sich plötzlich aufzurichten. Auch Hermes beugt sich nicht über das Kind, sondern schaute im Gegentheil nach den Spuren des Halses über die rechte Schulter nach der entgegengesetzten Seite. Die zärtliche Sorge für das Kind hat für einen Augenblick ernsteren Rücksichten Platz machen müssen. In seinem hoch aufgerichteten, straff angespannten Körper scheint Entrüstung ausgesprochen zu liegen, und drohende Zurückweisung einer bevorstehenden frevelnden Entweihung der heiligen Scene, gerichtet gegen den, der hinter ihm herankommt. Ein nackter Krieger mit hoch erhobenem Schild am linken Arm ist lebhaft vorwärts gestürmt seinem Feinde nach, und fährt eben überrascht zurück, da er die Gruppe der Götter erblickt. Obgleich der Körper sehr verstümmelt ist, so ist das aus den Ueberresten doch noch klar zu erkennen. Die beiden Beine sind abgebrochen, aus der Stellung des linken Fusses aber ist zu entnehmen, dass das linke Bein nach vorn gekrümmt war, das rechte war ohne Zweifel mehr nach hinten gestreckt, der ganze Körper in kampfbereiter Stellung. Der Unterleib ist nach vorn geneigt, in ihm ist noch die eben vorhergegangene stürmische Vorwärtsbewegung für einen Moment zurückgeblieben, während Brust und Schultern schon zurückgebeugt sind und dem Körper Stillstand gebieten, wie ja immer die trägeren, die ganze Körperlast tragenden unteren Theile des Körpers den oberen bei plötzlicher Erregung erst einen Moment später nachfolgen. Der Stumpf des rechten Arms, der wahrscheinlich das Schwert hielt, ist herabgeneigt. Wir glauben schon die Muskeln des mit dem schweren Schild bewehrten linken Arms erschlaffen und ihn im nächsten Augenblicke herabsinken zu sehen. Aus dem erhaltenen Stück des Halses geht hervor, dass der Kopf

wieder sanft vorgebeugt war, nach den Göttern hin, dass der Ankommende von der plötzlichen Erscheinung gefesselt und angezogen, sie anschaute. So sind in dem Körper drei aufeinander folgende Bewegungen in einem Augenblick mit höchster Meisterschaft zur Darstellung gebracht: das Vorwärtsstürmen, das plötzliche Zurückschrecken, und das Versinken in die ruhige Betrachtung. — Der Verfolgte ist auf der andern Seite der Tafel hinter Zeus ein andrer Krieger mit gesenktem Schild in der Linken, doch wie es scheint im Begriffe, ihn wieder emporzuheben, da die Haltung des Unterarms nicht ganz mehr die nachlässige der vollkommen behaglichen Ruhe ist. Der Stumpf des rechten Oberarms ist vorgestreckt. Die Muskeln scheinen stark angespannt: vielleicht wollte er mit dem Schwerte, das er ohne Zweifel in der Hand hielt und eben wieder fest packte, dem erwarteten Hiebe seines Feindes begegnen, nach welchem hin der Kopf gerichtet war. Der Körper ruht auf dem linken gestreckten Bein, das rechte ist leicht gekrümmt. Der Unterleib, in dem noch ganz das Hingeben in die behagliche Ruhe ausgedrückt liegt, ist sanft zurückgelehnt, der Oberkörper dagegen in der plötzlichen Spannung der Erwartung vorgebeugt, während wieder Kopf und Schultern sich vor dem erwarteten Hiebe zurückbiegen. Also auch hier derselbe rythmische Dreiklang der Bewegung: behagliche Ruhe, das Aufraffen aus ihr in der Erwartung des Angriffs, und das deckende Zurückweichen vor demselben. So bildet dieser Krieger einen vollkommenen Gegensatz zu dem andern. — Die Erklärung des Reliefs lässt sich nun leicht vervollständigen. Ein verfolgter Krieger hat sich hinter Zeus geflüchtet und im Vertrauen auf die Heiligkeit des Augenblicks der Ruhe hingegeben. Eben als das Dionysoskind geboren ist, kommt der Feind herangestürmt und schreckt ihn zu neuem Kampfe empor. Aber die beiden Götter lassen es nicht dazu kommen: Zeus beugt sich vor und droht dem Verfolger, Hermes tritt ihm fest, hochaufgerichtet entgegen und deckt das Dionysoskind mit seinem Leibe, und der Heranstürmende weicht überrascht zurück und versinkt in die Anschauung der Götter, insbesondere des neu der Welt gebornen Dionysos. Die in dem Ganzen liegende Grundidee ist also die, dass bei der Geburt des Dionysos, des heiteren Culturbringers, alle Feindschaft aufhört, dass die Menschen schon durch sein erstes Erscheinen auf

der Erde aus der ursprünglichen Wildheit zu friedlichem Leben geführt werden. Die Macht des Dionysos wird hierdurch in das glänzendste Licht gesetzt: Zeus und Hermes verhüten durch ihr gebieterisches Ansehen, dass der heilige Ort, wo Dionysos das Licht der Welt erblickt, durch wüsten Kampfeslärm entweiht werde, und der junge Gott bezwingt mit seinem ersten Lächeln die Herzen der Sterblichen. — Die Ausführung ist über alle Beschreibung herrlich und vollendet: die Bildung der Körper zeigt das edelste Ebenmass, die Gliederung ist klar und bestimmt, doch nicht scharf und hart, leicht ohne Flüchtigkeit, sorgfältig ohne ängstliche Ausführung des Einzelnen, sanft und weich ohne weichliche Verschwommenheit, alles zeigt die feste, sichere Hand des Meisters. Wunderbar ist der Contrast zwischen den Sterblichen und den Göttern, so ganz leicht nur angedeutet und doch unverkennbar: nicht durch riesenhafte Grösse zeichnen sich diese vor jenen aus, der Grössenunterschied ist nur ganz gering. Die beiden Krieger sind schlanke Jünglinge von idealer Schönheit, aber es ist menschliche Bildung, menschliche Schönheit; Hermes dagegen majestätisch sich aufrichtend, in gebietender Stellung den Ankommenden zurückweisend, auch ein Jüngling an Wuchs, aber erhabener als die Beiden, Zeus kräftig breitschultrig, mächtig muskulös, von göttlicher Fülle in allen Gliedern, und doch schlank und leicht, ruhig und doch bewegt, erhaben würdig, jeder Zoll ein Gott! Die Composition zeichnet sich durch die höchste Einfachheit und sinnreichste Anordnung aus, so dass der eine Augenblick des höchsten Affektes auf das Schlagendste heraustritt und mit ihm das eben Vergangene und das unmittelbar Folgende in der vollkommensten Weise ausgesprochen wird. In bewundernswürdigster Weise sind die Gesetze der Körperbewegung zur Anschauung gebracht und, durch den Contrast in dem rhythmischen Wechsel der Bewegungen ist ein ästhetisches Ganzes von unvergleichlicher lebensvoller Frische hervorgebracht: von der ruhigeren Mittelgruppe scheiden sich die beiden lebhaft bewegten Jünglinge, die wieder ganz verschiedene Stimmungen zeigen. Ueberall, im Ganzen und in jedem einzelnen Körper ist eine so vollendete Harmonie, so reine Natur und ungekünstelte Schönheit, so frisches Leben bei der einfachsten Gruppirung auf dem bescheidensten Raume, in vier nebeneinandergestellten Figuren ohne die min-

deste Künstlichkeit der Anordnung ist eine so schlagende Gesammtwirkung hervorgebracht, dass ich nicht weiss, ob etwas Schöneres, Vollendeteres in aller Kunst möglich ist.

Ebenso vollendet sind die anderen Reliefs. Ich kann mich bei ihnen kürzer fassen, da die eben gemachten Bemerkungen zum Theil auch auf sie Anwendung finden.

Die zweite Tafel stellt eine Opferscene dar. In der Mitte befindet sich ein kleiner Altar, von einem baumartigen Weinstock mit Blättern und vollen Trauben überrankt: also ein Altar des Dionysos. Zu jeder Seite desselben steht eine jugendliche Gestalt. Die zur Linken ist ein schlanker Jüngling in kurzem Chiton und Chlamys, mit Sandalen an den Füssen. Die Last des Körpers ruht auf dem linken Fusse. Er hält in der Linken eine volle Traube, die er auf den Altar legen will. Der rechte Arm ist abgebrochen, die Hand hielt wohl bei den Hörnern ein neben ihm aufgerichtetes kleines Thier, ohne Zweifel einen Bock, dessen Vorderfüsse und Kopf fehlen. Hinter ihm in ganz flachem Relief zeigt sich noch ein grösseres Thier, vorn niedergebeugt, mit der spitzen Schnauze den Altar fast berührend, offenbar ein Schwein. Zur Rechten steht ein Mädchen in kurzem Unterkleid, unter dem vollen Busen gegürtet, mit Sandalen an den Füssen und denselben Schenkelbändern, wie das Mädchen auf dem Flachrelief. Von den Schultern herab fällt ein Mantel, dessen einer Zipfel, über den etwas erhabenen rechten Arm genommen, bis auf den Altar herabhängt. Wir haben hier also einen Jüngling und ein Mädchen, die sich beim Opfer am Altare des Dionysos begegnen, dieses nach vollbrachtem Opfer, jener eben im Begriff zu opfern. Von ganz ausserordentlicher Schönheit ist der Ausdruck dieser beiden schlanken Gestalten, wie sie, als sie einander sehen, überrascht sich mit dem Oberkörper etwas zurückbeugen. Der Jüngling bleibt dabei aufrecht in freier, männlicher Haltung stehen; weit mehr dagegen weicht das Mädchen beim Anblicke des fremden Jünglings zurück. Wir sehen die liebliche Gestalt in holder Schüchternheit jungfräulich schamhaft den Mantel emporheben, um ihr Gesicht vor den fremden Männerblicken zu verhüllen, und wir glauben doch den tiefen Eindruck wahrzunehmen, den der schöne Jüngling auf sie gemacht hat, da sie sich nicht umkehrt, auch nicht den Kopf abwendet, sondern aufrecht

stehen bleibt und ihn ohne Zweifel fest anschaut, bis sie ihr Gesicht verhüllt hat. Gewiss ist hier in schlagender Weise die in den beiden Begegnenden gleichzeitig erwachende Liebe dargestellt, und Dionysos daher als Erwecker der Liebe auf diesem Relief gefeiert. Die beiden herrlichen, schlanken, leicht bewegten Gestalten werden von dem Gotte bei der heiligen Handlung zusammengeführt. — Auf der linken Seite des Bildes, im Rücken des Jünglings, steht eine schwer bekleidete, hohe Frauengestalt. Der rechte Arm fehlt, der noch übrige Rumpf des Oberarms ist gesenkt. Auf der linken aufwärts gerichteten Hand hält sie eine Fruchtplatte mit Opfergaben. Sie scheint zu warten, bis sie dieselben auf dem Altare darbringen kann. Ganz rechts, hinter der Jungfrau, steht ein Jüngling in hinten herabhängender Chlamys, sonst unbekleidet. Der rechte Arm ist ausgestreckt und etwas erhaben, der linke Arm gesenkt, beide Unterarme fehlen. Unter dem linken Arm, ursprünglich jedenfalls mit der Hand an der Seite gehalten, befindet sich ein Gegenstand, wie ein gekrümmtes Thierhorn mit Buckeln. Der linke Fuss tritt vor. Die herrlich schlanke, jugendliche Gestalt ist voll Leben und feuriger Bewegung. Ich zweifle nicht daran, dass dieser göttlich gebildete Jüngling Dionysos selbst ist, der die Begegnung beobachtet und das junge Paar segnet. Das Trinkhorn, Rhyton, erscheint oft auf Reliefs, Wandgemälden und Vasenbildern in der Hand des Dionysos oder einer Person aus seinem Gefolge. Die Frau zur Linken möchte wohl am ersten Demeter, die Schützerin des Feldbaues, sein, die sowie ihre Tochter Kora oft mit Dionysos zusammen dargestellt ist, öfters auch in bakchischen Opferscenen, und in deren Hand die Platte mit Feldfrüchten vollkommen passend ist.

Auf der dritten Tafel ist die Figur links weggebrochen, und ich weiss nicht, ob sie irgendwo anders, etwa in den Sammlungen auf der Akropolis, noch vorhanden ist. Weiter zur Rechten befindet sich eine Jungfrau in hochzeitlicher Tracht: in lang herabwallendem Chiton und einem Schleier darüber, der wahrscheinlich über den Kopf fiel und das Gesicht halb bedeckte, lang hinten herabhängend und mit beiden Händen etwas nach vorn genommen, doch ohne den Körper zu umhüllen; auch die zarten, sanft gerundeten Arme sind unbedeckt. Der Körper ruht auf dem linken Fusse. Der Kopf war nach der Stellung des Halses aufrecht, die Augen schauten

nach der Linken, auf den Jüngling, der neben ihr steht. Er ist nackt, nur über den vorgestreckten linken Arm ist ein kurzer, zusammengelegter Mantel geworfen. Der rechte Arm ist gesenkt, der Unterarm etwas vorgestreckt, die Hand fehlt. Der Körper ruht auf dem rechten Fusse. Der Kopf war aufgerichtet, nach der Rechten gewendet. Die beiden neben einander stehenden, einander zugewendeten und sich anblickenden, herrlich schlanken, jugendlichen Gestalten sind, wie mir scheint, ein Brautpaar, die Scene der Darstellung beider Hochzeit, wohl in dem Momente, als der Bräutigam die verschleierte Braut in sein Haus einführt. Ganz rechts, hinter dem Bräutigam, befindet sich eine hohe Frauengestalt, erhaben, majestätisch, ruhig, ebenso gekleidet und in dem matronenhaften Aussehen ähnlich der Frau der zweiten Tafel. Sie ruht auf dem linken Fusse. Der Stumpf des rechten unbedeckten Arms ist seitwärts gestreckt, der linke Arm fehlt, in ihm hielt sie ein grosses, gewundenes Füllhorn mit Früchten, das sich an ihrer Seite befindet. Die ruhige Würde, die höhere Gestalt, das Füllhorn, alles kennzeichnet diese Frau als eine Göttin. Man könnte an Tyche (Fortuna) denken, doch wird dieselbe, so viel ich weiss, nie matronal dargestellt und erscheint, so viel ich weiss, nie in Verbindung mit Dionysos. Daher vermuthe ich in ihr wieder Demeter, die auch das Füllhorn als Attribut hat, als Schützerin der Ehe dargestellt, als Brautmutter die Neuvermählten in ihr Haus einführend. Was die vierte, jetzt fehlende Figur vorgestellt haben mag, lässt sich nur ganz unbestimmt vermuthen. Wahrscheinlich auch eine Gottheit, schon der Symmetrie wegen, und dann wohl eher einen Gott, als eine Göttin. Man könnte an Hymenäos denken. Auf Vasenbildern erscheint gelegentlich auch Hermes als der Führer des Hochzeitzuges. Am ansprechendsten jedoch scheint es mir, hier wieder an Dionysos zu denken, der dann als Paranymphos, Brautführer dargestellt war, wie er sich denn auch neben der Braut befand.

Endlich die vierte Tafel zeigt rechts eine jugendliche Männergestalt sitzend auf reich verziertem Thronsessel. Wir haben uns in derselben ohne Zweifel den thronenden jugendlichen Dionysos zu denken. Sein Körper ist nackt, nur ein über den Sitz gebreitetes Gewand fällt über das rechte Knie nach vorn herab. Das linke Bein ist abgebrochen. Der Gott ist ruhig zurückgelehnt, nur

der Oberkörper beugt sich sanft vor, wie um etwas zu empfangen oder Jemanden zu begrüssen. Der linke Arm ist auf die Seitenlehne des Sessels gestützt, der vorgekehrte Unterarm abgebrochen. Der rechte Oberarm, der auch allein erhalten ist, ist etwas vorgestreckt. Der Kopf war nach den vorhandenen Spuren aufrecht, ganz wenig vorgeneigt. Göttliche Jugendfülle und Schlankheit sprechen aus allen Körperformen, die weder zu harte athletische Ausbildung und straffe Anspannung, noch auch das weiche, halb weibliche Ineinanderfliessen der Muskulatur zeigen, das die Dionysosbilder gewöhnlich haben. Zwischen den beiden Extremen ist die rechte Mitte gehalten: eine herrliche Jünglingsgestalt, kräftig und doch weich gebaut, müheloses, seliges Geniessen in jedem Muskel, ohne Zweifel die schönste, erhabenste, edelste Darstellung des Dionysos, die sich denken lässt. Die drei übrigen Figuren sind ganz ähnlich denen der dritten Tafel: links dieselbe hohe Frauengestalt in derselben Bekleidung und Stellung, ganz ähnlich und doch verschieden, auch das Füllhorn mit Früchten haltend, unter denen sich besonders grosse Weinbeeren kenntlich machen. In der Mitte befindet sich ohne Zweifel dasselbe Paar wie vorhin: links der Mann, vor der Göttin mit dem Füllhorn stehend. Der Körper ist ebenso schlank und kräftig, nur vielleicht etwas gedrungener als auf der vorigen Tafel. Um die Lenden ist als Schurz ein zusammengefaltetes Gewand geschlungen, das hinten herauf, über den linken Arm wieder nach vorn genommen und an den Körper gedrückt ist. Die linke Hand ist abgebrochen, der ganze rechte Arm ebenso: er war in die Seite gestemmt, wo die Hand noch zu erkennen ist. Diese hielt einen Stab, an dessen oberes Ende sich der Körper bequem anlehnte, seitwärts etwas nach hinten auf den Boden gestützt, wo noch ein Rest davon zu sehen ist. Die Gestalt ruht auf dem linken Fusse, der rechte mit vorgebeugtem Knie und der in die Seite gestemmte Stab unterstützen den Körper. Der Oberkörper ist etwas vorgebeugt. Der Kopf scheint aufrecht gewesen zu sein; wohin er sich wendete, ob vorwärts oder zurück nach der Göttin, ist nicht mehr klar zu erkennen. Zwischen dieser Gestalt und dem thronenden Dionysos, diesem zugewendet, steht also wieder die jugendliche Frauengestalt des vorigen Bildes, in langer Kleidung, mit einem hinten und zu den Seiten vom Kopfe herabfallenden Schleier, der

mit den Armen zurückgeschlagen ist, indem die rechte Hand noch einen Zipfel desselben an der Seite hielt; sie fehlt jedoch ebenso wie der ganze Arm bis auf den herabgeneigten Stumpf des Oberarms. Der linke Arm ist nach dem thronenden Gotte ausgestreckt, der fehlende Unterarm scheint einen Stab gehalten zu haben, dessen unterstes Ende an der linken Fussspitze noch zu erkennen ist. Davor befindet sich ein rundlicher, an beiden Enden abgebrochener Gegenstand, vielleicht ein kleiner Hund. — Die Wanderstäbe des jungen Paares zeigen, dass beide ausgezogen sind, dem Dionysos ihre Huldigung darzubringen, geleitet von der Göttin, die wir wohl mit dem meisten Grund für Demeter halten können. Die erhabene Spenderin der Gaben des Feldes geleitet ihre Schützlinge zu dem heiter thronenden jugendlichen Dionysos. Man wird darin den in symbolischer Form ausgedrückten Grundgedanken suchen dürfen, dass durch den reichlich die angestrengte Arbeit lohnenden Feldbau und durch die mit demselben bedingte feste Häuslichkeit die Menschen zu allem höheren Glück und zum heiteren Lebensgenuss geführt werden, wie ja auch die edle Traube zu den Gaben der Demeter gehört, also diese selbst die Menschen zu den Freuden des Dionysos geleitet.

So weit reichen meine Aufzeichnungen in der Einzelbeschreibung der vier Relieftafeln. Dieselbe lässt ohne Zweifel noch mancherlei zu wünschen übrig, doch giebt sie wohl eine allgemeine Idee von der Bedeutung dieser Darstellungen, die ich in jeder Beziehung für unvergleichlich schöne und bewundernswürdige Kunstwerke halte. In allen Gestalten liegt ein so hoher Adel, eine solche Anmuth und Würde, eine so massvolle Ruhe, fern von allem sinnlichen Reiz, von allem das schöne Mass Ueberschreitenden, Gesteigerten, in Ausdruck, Bewegungen und Gewandung, dass ich glaube, hier ist erreicht, was nur irgend in den herrlichsten Kunstschöpfungen je erreicht worden ist und erreicht werden kann: die innigste Verbindung einfachster Naturwahrheit mit höchster Idealität, die Verkörperung des reinsten Ideals harmonischer Schönheit. Im Aeusseren soll sich das Innere, im ganzen Körper das geistige Leben aussprechen: dieses Gesetz der Plastik, das die Hellenen durch den plastischen Zug ihrer schönen Natur aus sich heraus fanden und in herrlichen, unerreichbaren Kunstschöpfungen in vollendeter Harmonie zur Anschauung brachten, ist nirgends reiner befolgt

worden, als hier: so dass wir im Stande sind, aus den verstümmelten Figuren ohne Köpfe ihre Bedeutung und ihr inneres Leben meist klar zu erkennen. Die Composition der Tafeln zeigt die einfachste Anordnung, die sich denken lässt: vier Figuren neben einander. Zweckmässigste Ausfüllung des länglich viereckigen Raumes, klarste, durchsichtigste Gruppirung: da ist keine Lücke, die das Auge beleidigte, keine störende Zusammendrängung der Figuren, alle sind frei, schön hingestellt als ideale Gestalten, einfach, anmuthig dem Auge vorgeführt, so dass sie schon für sich unsere höchste Bewunderung erwecken, und doch in lebendigster Beziehung auf einander und zum Ganzen, so dass jede einzelne sich in der besten Stellung zeigt um ihre Bedeutung auszusprechen, und dass der Grundgedanke der Composition klar zu erkennen ist. Alle Kunstforderungen, von den idealsten bis auf die äusserlichsten herab, scheinen mir hier im höchsten Masse erfüllt. Ich kann daher nicht zweifeln, dass diese Bildwerke aus der Zeit der höchsten klassischen Kunstblüthe stammen, als das schöne Mass, welches im späteren Verfall der Kunst verloren ging, noch volles Eigenthum der schaffenden Meister war. Denn ich meine, dass kein Bildhauer der alexandrinischen oder gar römischen Zeit einer so idealen und dabei so einfachen Behandlung mehr fähig war.

Aber noch mehr! Die unverkennbare Aehnlichkeit der Figuren auf den beiden letzten Tafeln weisst offenbar auf inneren Zusammenhang hin: ich bin aber überzeugt, dass nicht nur diese, sondern alle vier Tafeln in fortlaufender Verbindung stehen und eine grössere Composition bilden. Als den Grundgedanken derselben glaube ich bezeichnen zu dürfen die Verherrlichung des Dionysos als Culturbringer. Dionysos, wie er in idealster Auffassung von den edelsten Künstlern Griechenlands hingestellt wurde, ist der Gott der blühenden und grünenden Natur, des frischen, schöpferischen Naturlebens, und so vor allem und im höchsten Sinne der Spender des edelsten Naturerzeugnisses, des Weins, und dadurch der Bringer der höchsten Freude in der Berauschung durch denselben. Aber nicht des grobsinnlichen Weingenusses, der die Sinne umnebelt, Geist und Körper lähmt und den Menschen zum Thiere herabwürdigt; allerdings hat er die halbthierischen Satyrn, Pane u. s. w. in seinem Gefolge, aber sie versinnlichen den rohen, halb-

unbewussten, sinnlichen dunklen Naturdrang, der zum Sklaven des Genusses macht, allerdings werden sie auch vom Dionysos beherrscht, aber wie unfreie Leibeigene. Unendlich hoch steht das eigentliche Wesen des Dionysos über diesem thierischen Genussleben: er ist im höchsten Sinne der Schöpfer der durch mässigen Weingenuss erzeugten edlen Begeisterung, wo alle Kräfte des Körpers und Geistes in höchster Harmonie wirken, wo der Mensch alle Fesseln des Alltäglichen, Niedrigen, alles Irdische, alles Kleinliche abwirft, und von göttlicher Schöpferkraft durchströmt sich zum Himmel, zu reiner Heiterkeit und Glückseligkeit emporschwingt und den Göttern gleich wird. Dadurch ward Dionysos zum Gott aller höheren Begeisterung, alles idealen Strebens, alles Schaffens und Wirkens, zum Schöpfer aller höheren Cultur. So schufen die besten Meister den Griechen ihren Dionysos, und so ist er auf diesen herrlichen Reliefs dargestellt. In einer Reihe von Compositionen hat der Künstler die wichtigsten Momente im Walten des Dionysos zur Anschauung gebracht: er erscheint als Bringer des Friedens, der Liebe, der Ehe und jeder höheren Freude. So werden auf der ersten Tafel die Menschen aus der wilden Zeit, wo Jedermanns Hand gegen Alle ist, durch den neugebornen Gott zu geordnetem, friedlichem Leben geführt, so wird auf der zweiten Tafel die Liebe des Jünglings und der Jungfrau, die sich beim Opfer an seinem Altare begegnen, durch ihn entzündet, so führt er sie auf der dritten Tafel dem ehelichen Leben entgegen, und so kehren endlich auf der vierten die durch ihn Verbundenen bei ihm, dem Freudenbringer, ein, geleitet von der Göttin, die ihnen den Wohlstand giebt. Wir werden nicht irren, wenn wir in allen Tafeln dieselben Personen wiederzufinden glauben: das Mädchen der zweiten in der Braut und jungen Frau der dritten und vierten Tafel, einen der Jünglinge auf der ersten, am wahrscheinlichsten vielleicht den feindlich heranstürmenden Verfolger, in dem sich am Schlagendsten der Uebergang von der rohen Kraft zu friedlicher Gesittung ausspricht, in dem opfernden Jüngling der zweiten, dem Bräutigam und Gatten der beiden letzten Tafeln. Und so geht der lebendigste äussere und innere Zusammenhang durch diese Bildwerke hindurch, die uns einen grossen Aufschluss darüber geben, wie die Griechen zur Zeit der höchsten Blüthe ihrer Kunst es verstanden, mehre einzelne Darstellungen zu

höherer Einheit zu verbinden, da sie, so viel ich weiss, einzig in ihrer Art sind.

Welche Darstellungen der andern Seite des Hyposkenion eingefügt waren, darüber wage ich keine Vermuthungen aufzustellen; nur das lässt sich annehmen, dass ein ähnlicher Cyclus von Compositionen auch diese Seite schmückte, und dass derselbe die Bedeutung des Dionysos von einem anderen Gesichtspunkte aus versinnlichte, und daher mit dem Erhaltenen vielleicht zu einer höheren Einheit verbunden war. Vielleicht aber ist noch so viel gerettet, dass mehr Bestimmtes darüber gesagt werden kann.

Wer diese unsterblichen Kunstwerke geschaffen hat, das wird uns wohl nie mit Sicherheit aufgeklärt werden: ich kann jedoch nicht umhin, dabei vor allen anderen an Praxiteles zu denken. Dass die alten Schriftsteller, besonders Pausanias, nichts davon erwähnen, kann nicht entfernt diese Vermuthung umstossen: hat doch Pausanias auch kein Wort davon, dass die Parthenonskulpturen mit Ausnahme der Goldelfenbeinstatue der Göttin von Phidias herrühren, berührt er doch gar nicht die Friesreliefs des Niketempels, des Monuments des Lysikrates u. s. w. Gerade seine Beschreibung des Dionysostheaters ist äusserst dürftig, und dass die kurzen Notizen, die wir von Dikäarch, Pollux, Andokides, Lukian und andern über die künstlerische Ausstattung des Dionysostheaters und über Hyposkenionbildwerke erhalten, keinen Künstler nennen, kann nicht überraschen, auch wenn er einer der ersten Meister war. Mancherlei aber scheint mir die Vermuthung auf Praxiteles zu unterstützen. Dieser Meister war bekanntlich gerade zur Zeit der letzten Vollendung des Dionysostheaters unter dem Redner Lykurg in Athen thätig, und schon daraus könnte man darauf schliessen, dass er Antheil an der künstlerischen Ausstattung desselben gehabt habe. Es darf auch daran erinnert werden, dass seine Söhne Kephisodotos und Timarchos, wie wir aus der Inschrift der im Dionysostheater aufgefundenen Basis der Statue des Menandros erfahren, an der Ausschmückung desselben durch Dichterstatuen sich betheiligten. Weit schwerer aber scheint mir die schon ausführlicher besprochene Stylverwandtschaft zwischen den vorliegenden Reliefs und den schönsten vom Mausoleum, die ohne Zweifel dem Skopas zugeschrieben werden müssen, ins Gewicht zu fallen. Wenn nun Praxi-

teles das Ideal des Dionysos zur höchsten Vollendung brachte, und eine idealere Verherrlichung dieses Gottes als die in den vorliegenden Skulpturen, mir wenigstens, nicht denkbar ist, so mag das auch eine Stütze für meine Vermuthung sein. Endlich aber möchte wohl der gewichtigste Grund für dieselbe sein, dass Pausanias (17, 1) ausdrücklich berichtet, dass Praxiteles einen den neugebornen Dionysos tragenden Hermes verfertigt habe, und dass nach dieser Nachricht allgemein das Urbild des öfters auf schönen Reliefs und Gemmen, vor allen andern auf dem berühmten Marmorgefässe des Salpion, erscheinenden den kleinen Dionysos tragenden Hermes dem Praxiteles zugeschrieben wird, dass aber dieser Hermes die grösste Aehnlichkeit mit dem Hermes unserer ersten Tafel zeigt, nur dass dieser höher, göttlicher erscheint. — Gewiss, der Künstler, wer es auch gewesen sein mag, fühlte in sich den Gott, den er verherrlichte, er fühlte den Odem des Dionysos über sich wehen, als er mit fester Hand und treuer Hingebung an die ihn erfüllende Idee dem Marmor ewiges Leben einhauchte. — Demselben Meister muss ohne Zweifel das Flachrelief zugeschrieben werden, da die beiden Figuren desselben in Bezug auf ihre künstlerische Behandlung eine grosse Uebereinstimmung mit denen der Hochreliefs zeigen, und besonders das die Amphora tragende Mädchen mit dem opfernden Mädchen der zweiten Tafel die auffallendste Aehnlichkeit hat. Wenn es nun ferner sehr wahrscheinlich ist, dass die ebenso musterhaft behandelten knieenden Gebälkträger von demselben Künstler herrühren, so ist es wieder bei der grossen Aehnlichkeit derselben mit den beiden anderen gebälktragenden Satyrn eine naheliegende Vermuthung, dass die gesammte künstlerische Ausstattung des Theaters (natürlich mit Ausnahme der freistehenden Portraitstatuen, die allmählig darin angebracht worden sein werden) aus der Werkstätte eines Meisters hervorgegangen ist. So hätten denn, wenn Praxiteles dieser Meister war, dessen Söhne als seine Nachfolger die Ausschmückung des Theaters mit Bildwerken zu vollenden beigetragen.

Der Versuch, uns die künstlerische Ausstattung des Dionysostheaters zur Zeit der höchsten Blüthe der griechischen Kunst zu vergegenwärtigen, wird immer zum grossen Theile auf unsichern Vermuthungen beruhen müssen. Der Bau in der einfachen, edlen

Schönheit seiner Anlage, die Gebälkträger, das Friesrelief und die Bildwerke des Hyposkenion, alles das, wie es nach einem einheitlichen Plane gearbeitet zu sein scheint, wird in seiner Gesammtheit eine hinreissende Wirkung auf den Beschauer ausgeübt und dem Kunstsinne der Athener stets neue Nahrung gegeben haben, die alles das Herrliche in seiner Vollendung täglich geniessen konnten. Ein Blick aber zur Zeit der dionysischen Feste aus dem von vielen tausend Mitbürgern ja der Gesammtheit des attischen Volkes erfüllten, dichtgedrängten Zuschauerraume, heraus über die in religiös feierlichem Reigen auf der Orchestra sich bewegenden Gruppen des Chors hinweg auf die mit unsterblichen Kunstwerken geschmückte Bühne, auf welcher die grössten Meisterwerke der Dichtung in erhabener Weise zur Aufführung gebracht wurden, mag einen überwältigenden Eindruck, einen harmonischen Kunstgenuss einzig in seiner Art hervorgebracht und den Athener mit jenem freudigen Stolze erfüllt haben, mit welchem er sich des unendlichen Vorrangs seiner Nation vor allen andern „barbarischen" Völkern bewusst war, und sich in seinem Stamm als allen andern Hellenen voranstehend fühlte.

Uns ist dieser Eindruck für immer verloren. Aus den dürftigen Ueberresten müssen wir uns mit Hülfe der Einbildungskraft das Ganze mühsam wiederherstellen, und sind doch sicher, dass alle Vorstellungen weit hinter der Wirklichkeit zurückbleiben werden. Doch auch so bleibt genug zurück, um uns eine Ahnung zu geben von einer der höchsten, idealsten Schöpfungen menschlichen Kunstsinnes, deren dürftige Ueberreste uns mit Bewunderung erfüllen und mit dem Hauche reinster Schönheit erwärmen. Indem wir den Verlust des Uebrigen und die Zerstörung des Erhaltenen schmerzlich beklagen, freuen wir uns, dass, wenn auch in trauriger Verstümmelung, die Schöpfungen eines der grössten Meister aller Kunst vor nun bald vier Jahren aus dem tausendjährigen Schutte wieder an's Licht gefördert worden sind. Sie geben uns eine neue unerwartet herrliche Anschauung von dem ausserordentlich künstlerischen Leben der Griechen und von der Macht und freien Schöpferkraft ihres Genius.

Anmerkungen.

(1) Der ausführlichste Bericht, den ich kenne, ist der von P. Pervanoglu im „Bullettino dell' Instituto“ 1862, Seite 88—92, 113—121, 161—169. In sehr dankenswerther und anziehender Weise ist darin von dem Fortgang der Entdeckung Bericht erstattet, und der Verfasser beschränkt sich mit gutem Bedacht fast ganz auf das Faktische, ohne sich auf unsichere Schlüsse daraus einzulassen. So sorgfältig die Beschreibungen aber auch sind, sie genügen doch häufig nicht, um eine klare Anschauung zu geben und ein einigermassen sicheres Urtheil zu gestatten, was auch nicht wohl anders sein kann, da die damals noch gänzliche Neuheit der Entdeckung ein reifes Urtheil noch nicht ermöglichte. — Der mit grosser Gründlichkeit und mit viel Liebe zur Sache abgefasste Bericht Vischer's im „Neuen schweizerischen Museum“ 1863, Heft 1—4 bespricht fast nur die Inschriften und das Aeussere des Baues, und gründet sich nur zum Theil auf eigene Anschauung. — Die wenigen Nachrichten von François Lenormant in der „Revue archéologique“ Vol. IX, pag. 434 ff. sind voll von unbegründeten Annahmen und Irrthümern, wenn auch der beigegebene Plan sehr dankenswerth ist. — Endlich kommen dazu nur noch wenige zerstreute Notizen in anderen Zeitschriften, besonders in den „archäologischen Nachrichten“. Das von dem Entdecker zu erwartende grössere Werk ist noch nicht erschienen.

(2) Die Vermuthung des Berichterstatters der Rev. arch. (a. a. O. S. 434) „vers le temps de Septime Sévère“ ist wohl nur eine ganz allgemeine Schätzung nach den Buchstabenformen. Ob eine

andere auf einem kolossalen Gesimsbruchstück (aus pentelischem Marmor, wenigstens 10′ lang, 3′ hoch und ebenso dick) eingemeisselte, ebenfalls sehr schlechte, unregelmässige, doch allerdings von der Inschrift des Phaidros abweichende Buchstabenformen zeigende Inschrift auch auf die Erbauung der Skene des Phaidros Bezug hat, weis ich nicht. Sie stammt aus der Zeit des Kaisers Claudius I.

(3) Vielleicht sind in späterer Zeit die Thronsessel noch einmal um eine oder einige Stufen weiter in die Orchestra hinein gerückt worden, da sich mehr derselben vorgefunden haben, als in der untersten Reihe Platz haben, während sie etwas weiter oben recht wohl alle in einer Reihe aufgestellt werden könnten: wenn z. B. in jedem der mittleren Keile 6 statt 5 Thronsessel gestanden hätten, in den beiden äussersten auf den Seiten 7 statt 6 und in dem mittelsten 5 wie jetzt, wegen der grösseren Breite des Throns des Priesters des eleutherischen Dionysos, so würden sich gerade die sämmtlichen 79 Thronsessel, von denen man weiss, in eine Reihe aufstellen lassen.

(4) Es verdient auch bemerkt zu werden, dass diese Vergrösserung, wie sich aus einer sehr einfachen Rechnung ergiebt, gerade gestatten würde, 6 statt 5 Thronsessel in dem Raume zwischen zwei Treppen aufzustellen:

$$5 : 6 = 33 : x$$

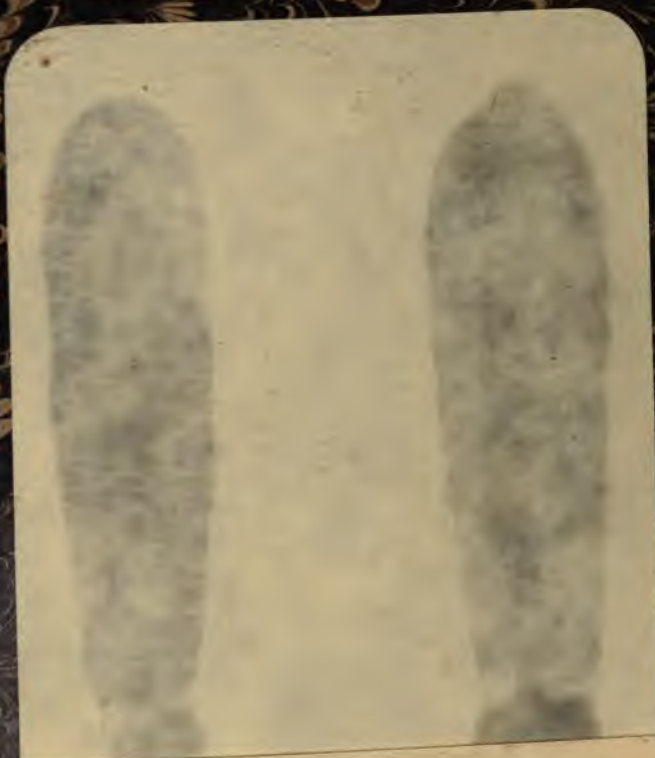
$$x = \frac{198}{5} = 39\,{}^{3}/_{5}$$

d. h. ein Halbmesser von $39\,{}^{3}/_{5}$, also ein Durchmesser der Orchestra von $79\,{}^{1}/_{5}$ Fuss reicht hin, um in den Kreisbogen zwischen 2 Treppen 6 Thronsessel von der Breite der vorhandenen aufzustellen.

(5) Dazu kommt noch, dass wir nicht einmal genau wissen, ob die Thymele wirklich genau den Mittelpunkt des Kreises der Orchestra einnahm, wie überhaupt die Thymele der griechischen Theater noch vieles Dunkle hat. Die scheinbare annähernde Uebereinstimmung der Lage des Thymelemittelpunktes im Dionysos-

theater an Schönbornus. Ansicht kann jedoch nicht dazu bestimmen, dessen Construktion der Thymele im Schwerpunkt der Orchestrafläche für weniger künstlich und unbegründet zu halten, als sie ist.

Anmerkung des Herausgebers. Nur bis hieher hat der Verfasser die Anmerkungen, welche jedenfalls den Text noch weiter begleiten sollten, ausgeführt.



DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD